



Salvador Dali et la photographie: portraits du surréalisme (1927-1942)

Marc Aufraise

► To cite this version:

Marc Aufraise. Salvador Dali et la photographie: portraits du surréalisme (1927-1942). Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013. Français. NNT: 2013PA010597 . tel-01001654

HAL Id: tel-01001654

<https://theses.hal.science/tel-01001654>

Submitted on 4 Jun 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARC AUFRAISE

**SALVADOR DALÍ ET LA PHOTOGRAPHIE :
PORTRAITS DU SURREALISME (1927-1942)**

Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art
Sous la direction du Professeur Michel POIVERT

École Doctorale 441 Histoire de l'Art

Date de soutenance : 30 mars 2013

Membres du JURY :

Thierry DUFRENE, Fabrice FLAHUTEZ, Michel POIVERT, Pascal ROUSSEAU

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

Remerciements.....	9
Introduction	11
I. Le Voyant (1927-1929).....	32
<i>I.A. L'usage stratégique de l'objectivité</i>	<i>36</i>
I.A.1. Découvrir la réalité nue.....	37
a) Philosophie et esthétique.....	38
Héraclite et la nature.....	38
« on peut y compter les vagues ».....	40
La maîtrise.....	43
b) La prose poétique.....	45
Poésie de l'objectivité	45
Le recours aux appareils enregistreurs	49
Les inventions.....	50
Les appareils optiques	51
I.A.2. Un peintre au discours radical	53
a) L'antiartistique	55
Les actualités cinématographiques	55
La recherche de l'émotion universelle.....	57
b) L'utile standardisé.....	59
Les objets industriels	59
La publicité.....	61
c) Le <i>Manifeste jaune</i>	63
I.A.3. Des choix subjectifs	66
a) L'opposition des contraires : l'étincelle poétique	67
L'image textuelle.....	67
L'image photographique	70
b) « Savoir regarder ».....	72
Une disposition spirituelle	73
Savoir enregistrer	75

c) Réalité et surréalité.....	78
<i>I.B. La canalisation du désir.....</i>	<i>82</i>
I.B.1. Le rejet du freudisme	83
a) Le rêve	83
La condamnation	83
L'utilisation littéraire de l'alogique du rêve	84
b) « les troubles processus subconscients ».....	86
I.B.2. La photographie formante	89
a) La médiation photographique	89
Le rapport à la nature.....	91
La chaussure féminine.....	92
b) La définition du moi	93
Un jeune peintre ambigu	95
Du bord de mer à l'atelier	96
Devant ses toiles	98
Le travestissement	100
La fonction allégorique	103
La Poésie	103
La Culture.....	105
<i>I.C. La photographie au service de l'émancipation.....</i>	<i>106</i>
I.C.1. La puissance du subconscient	106
I.C.2. La récupération du « documentaire ».....	110
I.C.3. La mise en avant de l'intimité.....	115
a) La libération	115
b) L'autoportrait.....	118
I.C.4. L'universalité de l'inconscient.....	120
a) La puissance du détail	120
b) Amour et mort.....	121
II. Le Voyeur (1929-1933).....	126
<i>II.A. Les photographies publiées au service du surréalisme</i>	<i>132</i>
II.A.1. Portraits du groupe (1929-1931).....	132

a) <i>Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt</i>	133
b) <i>L'Échiquier surréaliste</i>	135
c) <i>Au rendez-vous des amis</i>	136
II.A.2. L'image réalisante et démoralisante	138
a) La poursuite de l'antiartistique.....	139
La récupération de l'Art nouveau	139
L'amateurisme.....	142
Millet.....	143
Le grand luxe.....	145
b) La révolution morale.....	148
Le mécanisme paranoïaque-critique	149
La photographie exhibitionniste : froideur, perversion et cruauté.....	152
Les simulacres	152
Dégoût et désir.....	154
Le vice subversif.....	157
L'Amour.....	164
L'union irréprouvable.....	165
Le rêve réalisé.....	169
La puissance de l'oracle	171
Le pouvoir d'anéantissement	173
c) Le passage de l'être à l'objet.....	177
« L'homme est ce qu'il mange »	178
« Les choses obéissantes »	180
Le portrait du fétiche	183
Une digestion compliquée	186
II.A.3. La photographie comestible	193
a) « Sculptures involontaires »	193
b) « La beauté sera comestible ou ne sera pas ».....	195
c) « Le Phénomène de l'extase ».....	199
II.B. <i>La construction privée d'une image d'artiste surréaliste</i>	205
II.B.1. L'album de famille de l'artiste surréaliste	206
a) Du portrait collectif au portrait individuel : l'exemple des photographies d'Anna Riwkin ...	207

b) De Figueres à Bruxelles, <i>via</i> Paris	208
Confiant et timide.....	209
Fougueux et prude	210
Les masques	212
c) Le Catalan	213
La Culture espagnole.....	214
La famille surréaliste	215
d) La fusion avec Gala	218
e) L'Artiste moderne	221
À Portlligat	221
À Paris	223
II.B.2 Les portraits phantasmatiques.....	224
a) Les jeux de regard	225
L'artiste fétichisé.....	226
L'artiste pétrifié.....	228
L'artiste dévoré	229
L'artiste soumis	230
b) Man Ray documente la dévoration atavique.....	234
c) La mise en scène de l'être surréaliste.....	236
Le peintre.....	236
<i>Fantasmes</i>	237
De la photographie de vacances à la saynète	237
Épier l'irrationnel	239
III. Le Visible (1934-1942)	247
<i>III.A. La conquête de l'irrationnel</i>	250
III.A.1. La famine irrationnelle	251
a) « Je te vois briller l'os »	251
b) « La colossale responsabilité nutritive et culturelle du surréalisme »	256
c) Dalí en Millet, Millet en Dalí.....	263
L'être-objet à manger	264
L'espace dévorant.....	266
L'espace dévoré.....	267

III.A.2. Affirmation personnelle et propagande surréaliste.....	271
a) Le désir d'Amérique	271
b) « Diffusion et concessions »	274
c) La personnalité surréaliste.....	278
III.B. Vers la rupture	283
III.B.1. Le spectacle surréaliste.....	283
a) La leçon de chose	283
b) Le scaphandrier.....	284
c) Trafalgar Square.....	285
III.B.2. La quête de beauté.....	286
a) Cecil Beaton.....	287
b) Le fantôme Gala.....	288
c) <i>Plastica</i>	289
d) Le diable	290
e) La couverture du <i>Time</i>	294
f) <i>Métamorphose de Narcisse</i>	297
III.B.3. Portraits surréalistes de l'artiste.....	300
a) Exposition surréaliste de Paris	301
b) Roquebrune.....	304
III.C. L'occupation des médias américains	305
III.C.1. Stratégie du scandale	306
a) Le manifeste de rue	306
b) Le requin en robe de chambre.....	307
c) <i>Dream of Venus</i>	310
La foire surréaliste	310
Les vénus aux crustacés	312
III.C.2. L'échange artiste-monde	314
a) « L'expectation préliminaire »	315
b) « Le plus conservateur des surréalistes »	316
Des scènes raffinées ?.....	319
« L'artiste surréaliste enchante Virginia Manor »	319
Les sketches.....	323

Épilogue : <i>The Secret Life of Salvador Dalí</i>	329
--	-----

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE339

Les sources 339

Salvador Dalí	339
---------------------	-----

Recueils de textes	339
--------------------------	-----

Scénarios	339
-----------------	-----

Essais, poèmes	339
----------------------	-----

Autobiographies	340
-----------------------	-----

Correspondance	340
----------------------	-----

Art (classement alphabétique par auteur).....	341
---	-----

Articles	341
----------------	-----

Ouvrages, recueils	341
--------------------------	-----

Poésies, Romans.....	342
----------------------	-----

Correspondance	343
----------------------	-----

Sciences (classement alphabétique par auteur)	343
---	-----

Articles	343
----------------	-----

Ouvrages	343
----------------	-----

Sur Salvador Dalí..... 344

Biographies	344
-------------------	-----

Ouvrages	344
----------------	-----

Catalogues d'expositions	345
--------------------------------	-----

L'œuvre.....	345
--------------	-----

Articles	345
----------------	-----

Ouvrages	346
----------------	-----

Catalogues d'expositions	347
--------------------------------	-----

Thèses	348
--------------	-----

Sur la modernité artistique..... 349

Biographies	349
-------------------	-----

Art, théâtre, presse	349
----------------------------	-----

Articles	349
----------------	-----

Ouvrages	350
----------------	-----

Catalogues d'expositions	352
<i>Analyse critique</i>	354
Ouvrages, recueils	354
Index	357
Documents iconographiques	362

Remerciements

Julie JONES, la Stratégie Appliquée. Grâce à toi, j'ai fini.

Mes parents, Brigitte et Philippe AUFRAISE, pour votre générosité et votre appui moral sans faille.

Patricia ANDREALO, sans qui cette étude n'aurait pas existé.

Marc AUDOUIN, le passionné, l'unique à avoir rencontré Dalí. Votre bibliothèque et nos discussions m'ont permis de grandir.

Sophie TRIQUET, qui ne laisse jamais une peau de tomate dans ses tortillas.

Julien PETIT, l'aiguille invisible.

Corinne WELGER, qui m'a ouvert les portes de l'enseignement universitaire et, surtout, pour sa bienveillance.

Lucie MAIQUES GRYNBAUM, dont l'altruisme ne cesse de m'étonner.

Carole TROUFLEAU-SANDRIN, pour son coaching décisif.

Francesco CALLEGARO, pour ses conseils de lectures.

Zinaïda POLIMENOVA, qui m'a chaleureusement accueilli dans l'antre de l'Institut National d'Histoire de l'Art.

Marina VANCI, qui m'a ouvert les yeux.

Michel POIVERT, qui m'a plongé dans le bain glacial en toute confiance.

Montserrat AGUER, directrice de la Fondation Gala-Salvador Dalí, qui m'a fait confiance à de nombreuses reprises.

Rosa-Maria MAURELL, chargée du fonds photographique de la Fondation Gala-Salvador Dalí, pour ses remarques avisées.

Silvia CORTADA, qui ne travaille plus à la Fondation Gala/Salvador Dalí mais qui était mon interlocutrice principale lors de mes visites au Centre d'études daliniennes.

Béatrice SEGUIN, qui m'a envoyé des copies de photos avec le plaisir de partager le savoir et **Jean-Pierre CAUVIN**, qui n'a pas hésité à me renseigner depuis le Texas.

William JEFFET, du *Salvador Dalí Museum*, St. Petersburg (Florida), qui m'a éclairé avec simplicité. Merci aussi pour le gracieux envoi des actes de colloque organisé dans son musée de Floride, sans aucun doute les plus riches que j'ai lus sur le sujet Dalí.

David LOMAS, pour ses conseils et sa disponibilité.

Enfin, tous mes amis et proches qui, de près ou de loin, ont suivi mon parcours et m'ont fait avancer.

« Qu'est-ce donc que critiquer ? C'est d'abord un art de lire, lire des formes, lire des textes, un art qui révèle lové dans son économique même, désir et dégoût. »¹

¹ Murielle GAGNEBIN, *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste stratège de l'inconscient*, « Le fil rouge », P.U.F., Paris, 1994.

Introduction

Tenues au Centre Pompidou à Paris entre la fin 2009 et la fin 2012, deux expositions majeures attestent de l'intérêt de la recherche et du grand public pour le surréalisme, la photographie et Salvador Dalí. De septembre 2009 à janvier 2010, Quentin Bajac et Clément Chéroux, Conservateurs au Cabinet de la photographie du Musée national d'art moderne, Philippe-Alain Michaud, Conservateur au service cinéma du même musée, ainsi que Michel Poivert et Guillaume Le Gall, respectivement Professeur et Maître de conférences en histoire de l'art, ont proposé *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film*². L'exposition consacrait la place centrale de la photographie dans la production d'images et la réflexion théorique du mouvement autour des années 1930. De novembre 2012 à mars 2013, Jean-Hubert Martin, Directeur honoraire du Musée national d'art moderne, Jean-Michel Bouhours, Conservateur du même musée, Thierry Dufrêne, Professeur d'histoire de l'art, et Montse Aguer, Directrice du Centre d'études daliniennes de Figueres, ont présenté *Dalí*, rétrospective ambitieuse du travail de l'artiste catalan³. Une rapide lecture croisée des deux catalogues révèle des points de convergence : certaines notions explicitées dans les textes et certaines images présentées se placent au carrefour des trois vastes champs de recherche que sont l'histoire du surréalisme, de la photographie et l'étude de l'œuvre de Dalí.

² *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film*, Quentin BAJAC, Clément CHEROUX, Guillaume LE GALL, Philippe-Alain MICHAUD, Michel POIVERT (com.), Musée national d'art moderne (Paris), 23 sep. 2009 – 11 jan. 2010, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2009.

³ *Dalí*, Jean-Hubert MARTIN, Montse AGUER, Jean-Michel BOUHOURS, Thierry DUFRENE (com.), Musée national d'art moderne (Paris), 21 nov. 2012 – 25 mar. 2013, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2012.

Avec « La Photographie par tous, non par un »⁴, Clément Chéroux met en avant la récupération par les surréalistes d'une pratique photographique témoignant de l'aspect collectif de leur projet ; à l'appui de sa démonstration, des photomontages publiés, des images de vacances, de loisirs, des portraits de groupe, conservés dans les différentes archives des acteurs du mouvement. Dans le catalogue consacré au peintre, quelques doubles pages et des photographies éparses documentent la vie de l'artiste, comme dans un album de famille⁵ : en plus des portraits, de nombreuses images confirment l'inscription de Dalí dans la vie des différents groupes qu'il fréquente autour des années 1930, dont certaines ont été présentées lors de *La Subversion des images*.

Dans « Les Images du dehors », Michel Poivert développe la notion de théâtralité photographique et mentionne rapidement une mise en scène construite par Dalí pour illustrer un de ses articles paru dans *Minotaure* en 1934⁶ ; elle est exposée dans l'iconographie consacrée au thème, ainsi que des compositions de l'artiste, enregistrées par Man Ray en 1933, mettant en lumière des fantômes sur la scène improvisée de sa maison de Portlligat (deux images de cette série furent aussi publiées dans *Minotaure* en 1934). Pour l'exposition *Dalí*, Jean-Hubert Martin se lance dans un « essai d'inventaire » des « Ephemeralia, actions et performances » de l'artiste : il lui ajoute ainsi l'activité d'« arteur » à partir de 1935 lorsqu'il organise un bal costumé à New York, documenté par la presse⁷. De même, Joan M. Minguet Batlori, Professeur d'histoire de l'art, intitule un court texte, « Le Masque Dalí. L'artiste sur la scène de la

⁴ Clément CHEROUX, « La Photographie par tous, non par un », dans *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 23-28.

⁵ *Dalí* (cat. d'expo. 2012), *op. cit.*, p. 62, p. 78-80 et p. 114-116.

⁶ Michel POIVERT, « Les Images du dehors », dans *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 65-70 (cit. p. 67-68).

⁷ Jean-Hubert MARTIN, « Dalí arteur » et « Ephemeralia, actions et performances », dans *Dalí* (cat. d'expo. 2012), *op. cit.*, p. 41-46 et p. 47-58.

culture de masse », dans lequel il constate que l'artiste, à partir de 1940, se construit un masque public grâce à son occupation théâtralisée des médias⁸.

Dans un espace de la rétrospective mettant en valeur certains objets surréalistes créés par Dalí, la reconstitution de *l'Objet à fonctionnement symbolique* (1931) occupe une vitrine. Pourtant, comme le rappelait Quentin Bajac dans « Le Fantastique moderne », son texte pour *La Subversion des images*, c'est surtout l'isolement, permis par l'enregistrement photographique, qui décuple le « pouvoir de perturbation » des objets façonnés ou trouvés par les surréalistes⁹ ; à l'appui de sa constatation, la photographie de l'objet à fonctionnement symbolique originel publiée par Dalí en 1931 dans *Le Surréalisme au service de la révolution*.

En 2009, les textes « « Voir est un acte » » et « La Vue renversée », écrits par Guillaume Le Gall, insistent sur l'importance de la vision dans les réflexions surréalistes, à travers l'interaction entre l'œil et le cerveau¹⁰. Il s'agit pour l'auteur de retourner aux sources théoriques produites par les acteurs afin d'en extraire les passages soulignant le lien entre réel et surréel, entre monde objectif et modèle intérieur ; les citations sont alors mises en relation avec les photographies, pour la plupart publiées à l'appui des textes. Dalí occupe une large place dans les deux essais : sont cités nombre de ses articles concernant, entièrement ou en partie, la photographie. Parmi ceux-ci, deux de 1929 et un de 1935 sont illustrés avec de l'image photographique¹¹. De même,

⁸ Joan M. MINGUET BATLORI, « Le Masque Dalí. L'artiste sur la scène de la culture de masse », dans *Dalí* (cat. d'expo. 2012), *op. cit.*, p. 248-249.

⁹ Quentin BAJAC, « Le Fantastique moderne », dans *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 123-128 (cit. p. 128).

¹⁰ Guillaume LE GALL, « « Voir est un acte » » et « La Vue renversée », dans *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 217-221 et p. 273-277.

¹¹ Deux articles de Dalí concernant la photographie sont reproduits dans *La Subversion des images*, dans le chapitre « Les pouvoirs du document », (*op. cit.*, p. 424-425) ; il s'agit de « La donnée photographique » (1929), présentée sous le titre « Le témoignage photographique » (1929, dans *La Gasetta de les Arts*, Barcelone) et « Psychologie non-euclidienne d'une photographie » (1935, dans *Minotaure*, Paris). L'étude revient ensuite sur les références bibliographiques complètes des articles de Dalí.

l'auteur mobilise *Le Phénomène de l'extase*, photomontage créé en grande partie par Dalí et publié en 1933 dans *Minotaure*. Ce collage, dont l'original a été présenté dans les deux expositions, est effectivement considéré depuis 1985 comme une « représentation du renversement de la réalité »¹². Dans « L'Œuf, l'œil et le cerveau. Dalí artiste neuronal », Thierry Dufrêne analyse le lien entre perception visuelle et représentation mentale¹³ ; l'essai se concentre sur les toiles de l'artiste mais permet des analogies avec le modèle de l'image mécanique.

La Subversion des images reproduit *Sculptures involontaires*, une planche publiée dans *Minotaure* en 1933, composée de six photographies réalisées par Brassai¹⁴. Les légendes accompagnant les images et le choix des objets photographiés sont de Dalí. Michel Poivert, dans « Images de la pensée », explique que le processus photographique fait de « cette vision imaginative, anthropomorphique parfois, [...] une expérience du monde. » Au milieu des années 1980, Rosalind Krauss, dans « Photographie et surréalisme », posait le premier jalon de la reconnaissance de la photographie dans l'esthétique surréaliste. Elle développait alors sa théorie de la capture, par le cadrage, de « l'écriture automatique du monde » ; et elle considérait déjà la planche *Sculptures involontaires* comme le « genre de photographies qui est le plus proche du cœur du mouvement »¹⁵. La consultation du catalogue de l'exposition Dalí

¹² Rosalind KRAUSS, « Corpus Delicti », dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, préface de Hubert DAMISCH, traduction de Marc Bloch et Jean Kempf, Macula, Paris, 1990, p. 164-196 (cit. p. 174) ; cet essai sur l'informe en photographie débute d'ailleurs par la repirse d'un article de Dalí.

¹³ Thierry DUFRENE, « L'Œuf, l'œil et le cerveau. Dalí artiste neuronal », dans *Dalí* (cat. d'expo. 2012), *op. cit.*, p. 25-31.

¹⁴ Sont aussi dévoilés certains des travaux préparatoires conservés dans les archives du photographe, dans *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 346-347.

¹⁵ Rosalind KRAUSS, « Photographie et surréalisme », dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p. 100-124 (cit. p. 119).

éclaire un autre aspect de la collaboration avec le photographe : la réalisation d'un portrait de Dalí et Gala en 1932 sur lequel Brassai se reflète dans un miroir¹⁶.

La représentation du corps soumis à la beauté convulsive amène Quentin Bajac, dans « L'Expérience continue », à s'intéresser à l'activité paranoïaque-critique développée par Dalí. Sa démonstration le conduit ensuite vers « le pouvoir métamorphosant » des miroirs, « le questionnement sur l'identité » et les autoportraits de Claude Cahun. Dans ses interrogations photographiques sur « les possibles du moi », l'artiste explore les « identités sociales » et les « genres »¹⁷. Dans le catalogue de la rétrospective, Jean-Michel Bouhours ouvre son texte « Dalí : l'exhibitionnisme conquérant » par la constatation du rôle de l'activité paranoïaque-critique « dans la construction de sa propre image. »¹⁸ À travers sa peinture, ses récits autobiographiques, mais aussi quelques portraits photographiques, l'auteur questionne l'usage de l'autoportrait chez Dalí, thème qui met en lumière sa personnalité protéiforme, ses interrogations profondes et ses conflits internes.

Enfin, dans « Surréalisme garanti », lorsque Clément Chéroux aborde la collaboration entre surréalisme et publicité, il rend hommage dès les premières lignes à Salvador Dalí¹⁹. L'essai cite ensuite des journaux comme *Vogue* ou *Harper's Bazaar*, et des photographes comme George Platt Lynes ou Philippe Halsman, qui participent à la diffusion de la mode ou de la publicité surréalisante. En feuilletant le catalogue de la rétrospective Dalí, le lecteur peut tomber sur des photographies témoignant de ses

¹⁶ Dalí (cat. d'expo. 2012), *op. cit.*, p. 117.

¹⁷ Quentin BAJAC, « L'Expérience continue », dans *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 353-357 (cit. p. 356).

¹⁸ Jean-Michel BOUHOURS, « Dalí : l'exhibitionnisme conquérant », dans *Dalí* (cat. d'expo. 2012), *op. cit.*, p. 33-39 (cit. p. 33).

¹⁹ Clément CHEROUX, « Surréalisme garanti », dans *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 393-397.

collaborations avec ces acteurs²⁰ ; il peut aussi déceler la transformation de l'artiste en objet de publicité.

Ces différents indices²¹ permettent de suivre des pistes sur lesquelles se sont déjà engagées quelques études concernant exclusivement les liens entre Dalí et la photographie.

Pointée par de nombreux écrits théoriques de l'artiste, l'utilisation du document photographique a constitué le principal sujet de recherche. En 1997, Michel Poivert publie « Le Phénomène de l'extase ou le portrait du surréalisme même », riche article centré sur le travail de récupération d'images et de détournement, grâce au montage, d'une rhétorique scientifique²².

En 2004, à l'occasion du centenaire de la naissance de Dalí, s'est tenu à Lausanne un colloque intitulé *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*²³. La communication de Guillaume Le Gall « Apparition de l'objet errant : document photographique et activité paranoïaque-critique chez Salvador Dalí », se concentre sur un détail de l'image placée au cœur de « Psychologie non-euclidienne d'une photographie » ; en suivant les consignes formulées par Dalí dans cet article paru en 1935 dans *Minotaure*, l'auteur questionne la représentation photographique de l'objet. En 2005, il publie, dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, « Dalí et la

²⁰ Avec Cecil Beaton, photographe de Vogue, en 1936 (*Dalí* (cat. d'expo. 2012), *op. cit.*, p. 24), avec Philippe Halsman, dès 1941 (*ibid.*, p. 44 et p. 63), puis entre 1948 et 1951 (*ibid.*, p. 260-261).

²¹ S'ajoute évidemment le rapport au cinéma, *Un Chien andalou* et *L'Âge d'or* ayant été projetés lors des deux événements.

²² Michel POIVERT, « Le Phénomène de l'extase ou le portrait du surréalisme même », *Études photographiques*, n°2, mai 1997, reproduit dans Michel POIVERT, *L'Image au service de la révolution. Photographie, Surréalisme, Politique*, Le Point du Jour Éditeur, 2006, p. 31-48.

²³ Astrid RUFFA, Philippe KAENEL, Danielle CHAPERON (dir.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Actes du colloque international tenu à Lausanne en déc. 2004, Éditions Desjonquères, Paris, 2007.

Sainte Objectivité. Le modèle photographique au service de la peinture »²⁴ ; afin d'éclairer un usage défendu par l'artiste à partir de 1933, l'article cite ses écrits consacrés à la photographie et publiés entre 1927 et 1929.

Poursuivant l'exploitation des textes théoriques abordant la question de l'objectivité, Astrid Ruffa publie en 2009, à partir de sa thèse de doctorat, l'ouvrage *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*²⁵ ; il constitue un sérieux travail de recherche sur de nombreuses sources ayant potentiellement alimenté les réflexions de Dalí. L'auteur postule le passage d'une conception indicielle à une conception iconique de l'image photographique et entend également poser le « paradigme photographique » comme un protocole scientifique conduisant le processus créatif de l'artiste. Cette ambitieuse construction intellectuelle ne tient pas compte, en revanche, de l'utilisation concrète de l'image photographique par Dalí.

Les travaux de Jordana Mendelson, dont certains ont été regroupés en 2005 dans le recueil *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, proposent une lecture originale de la récupération par Dalí de l'esthétique documentaire, tant iconographique que littéraire : les articles qu'elle consacre spécifiquement à cette question en révèlent la dimension contestatrice et politique²⁶.

²⁴ Guillaume LE GALL, « Dalí et la Sainte Objectivité. Le modèle photographique au service de la peinture », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, n°92, 2005, p. 112-129.

²⁵ Astrid RUFFA, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Les Presses du Réel, Dijon, 2009.

²⁶ Jordana MENDELSON, « From Dalí's « Documental-Paris-1929 » to Buñuel's *Eating sea urchins* (1930) », et « Salvador Dalí's *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet* (1932-38/1963) », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2005, p. 39-63 et p. 185-219 ; voir aussi « From the banal to the extraordinary : Dalí's anti-artistic documentaries », dans Hank HINE, William JEFFET and Kelly REYNOLDS (ed.), *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, March 18, 19, 20 2004, The Salvador Dalí Museum, St Petersburg (Florida), The Salvador Dalí Museum-Bompiani, St-Petersburg (Florida), 2004, p. 69-74.

En 2004, en Espagne, a été organisée une exposition qui demeure à ce jour la tentative la plus complète de mise en lumière du lien entre Dalí et la photographie : *Dalí. Cultura de masas*²⁷. Dans le catalogue édité à l'occasion, trois textes s'y attachent²⁸. Le commissaire et Professeur d'histoire de l'art Fèlix Fanés, dans un court article intitulé « Documentos fotográficos », attire l'attention sur les descriptions de photographies des premiers articles publiés ; sur un collage photographique de Dalí présenté en frontispice de *L'Amour et la mémoire*, poème publié en 1931 aux Éditions surréalistes ; sur les collaborations avec Man Ray et Brassai entre 1932 et 1933 ; sur les « tableaux vivants » dont l'apparition est constatée par l'auteur à partir des photographies réalisées en 1939 par George Platt Lynes ou Horst P. Horst ; enfin sur la collaboration fructueuse avec Philippe Halsman après leur rencontre en 1941. Lewis Kachur, Professeur d'histoire de l'art revient dans « Los fotógrafos y el 'sueño de Venus' » sur le rôle primordial de la photographie dans la préparation du *Dream of Venus*, le pavillon créé par Dalí à l'occasion de la *World's Fair* de New York en 1939. Enfin, William Jeffet, Conservateur responsable des expositions au *Salvador Dalí Museum* de St. Petersburg (Floride), s'empare des questions soulevées par les nombreux portraits photographiques de Dalí dans « Salvador Dalí. La fotografía como autoretrato e identidad ». Il théorise ainsi un usage que le commissaire de la rétrospective Dalí au Centre Pompidou en 1979 considérait comme anecdotique, alors même qu'il consacrait le deuxième volume du catalogue à *La Vie publique de Salvador Dalí*²⁹.

Ces différentes études reposent donc sur des textes de l'artiste relatifs au médium, sur la récurrence d'un vocabulaire lié au processus photographique, sur des

²⁷ *Dalí. Cultura de masas*, Fèlix FANES (com.), Caixa Forum, Barcelona, fév. - mai 2004, Fundació Caixa, Fundació Gala-Salvador Dalí, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, 2004.

²⁸ Fèlix FANES, « Documentos fotográficos », Lewis KACHUR, « Los fotógrafos y el « sueño de Venus » et William JEFFET, « Salvador Dalí. La fotografía como autoretrato e identidad », dans *Dalí. Cultura de masas* (cat. d'expo. 2004), *op. cit.*, p. 172-173, p. 232-237 et p. 244-249.

²⁹ *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* et *La Vie publique de Salvador Dalí*, Daniel ABADIE (com.), Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 18 déc. 1979 - 14 avr. 1980, MNAM, Paris, 1979.

documents iconographiques utilisés dans ses parutions, sur des portraits publiés ou conservés dans ses archives. Dalí n'a jamais revendiqué une quelconque pratique de l'acte photographique mais il est indéniable que son utilisation de l'image mécanique est centrale dans son processus créatif comme dans la construction de sa personnalité.

La présente thèse tente de réunir dans un ensemble cohérent différents modes d'usage de la photographie par Dalí. Elle embrasse la période des années 1927, date de la parution de « Saint Sébastien », son premier article critique d'avant-garde, à 1942, lorsqu'il publie à New York sa première autobiographie, *The Secret Life of Salvador Dalí*. Le tournant des années 1930 est en effet une période d'intenses bouleversements, tant pour le sujet Dalí que pour les objets de différents champs d'études avec lesquels il interagit : l'histoire de la photographie avec l'explosion visuelle à travers la presse et le développement de la pratique amateur ; l'histoire des avant-gardes artistiques et plus particulièrement celle du surréalisme, confrontées à la question de l'engagement politique et social de l'artiste face aux convulsions de la première moitié du XXe siècle ; l'histoire culturelle, avec les différentes réflexions sur le phénomène de masse et l'individualisme, avec le développement des médias et de la société de consommation ; l'histoire des sciences, avec la vulgarisation de la théorie restreinte de la relativité d'Einstein ; enfin, ce qui relèverait d'une histoire de la psyché, avec l'assimilation de la révolution freudienne et la naissance de la pensée lacanienne.

Cette réflexion s'appuie sur la constitution d'un important corpus de photographies, dont une sélection est présentée en annexe³⁰. Ce travail d'archivage, encore loin d'être exhaustif, englobe des images publiées et privées qui présentent un lien direct avec Dalí : soit qu'elles aient été utilisées pour une publication de l'artiste ; soit qu'elles fassent partie de ses archives personnelles ; soit qu'elles présentent des

³⁰ Un peu plus d'un tiers des images recueillies.

portraits, de lui, de Gala ou du couple ; soit, enfin, qu'il ait mis en scène l'espace cadré par l'appareil. Toutes les photographies présentées dans les articles, essais ou poèmes de Dalí sont référencées, à l'exception des reproductions de toiles. La majorité des autres images provient des archives de la Fondation Gala-Salvador Dalí de Figueres³¹. Certaines sont ou étaient conservées dans les fonds des proches de l'artiste – Federico García Lorca (Madrid), Paul Éluard (Saint-Denis), André Breton (collection numérisée avant sa dispersion) pour les principaux – ou des photographes avec qui il a collaboré, comme Man Ray ou Brassai (Centre Pompidou, Paris). Enfin, l'important mouvement de numérisation des archives américaines a permis d'avoir accès à de nombreuses photographies conservées dans des fonds outre-Atlantique ainsi qu'aux images de presse de la collection Bettmann-Corbis.

Hormis quelques surimpressions ou retouches à l'encre, Dalí utilise la photographie « brute ». Il récupère beaucoup d'images dans la presse ou dans des ouvrages illustrés³². Il tire profit du talent de nombreux photographes professionnels d'une part pour enregistrer des objets qu'il désigne et les mises en scènes qu'il compose ; d'autre part pour réaliser des portraits. Ces trois derniers aspects constituent l'essentiel des photographies amateur qui abondent dans les archives du peintre ; les qualités esthétiques ne semblent pas avoir été le critère déterminant pour leur conservation, et leur accumulation laisse deviner un besoin personnel d'archivage et de construction d'une identité aux multiples facettes³³. Si l'aspect technique du

³¹ En 1940, lorsque le couple part aux États-Unis, Gala laisse ses photographies à sa gouvernante catalane. En 2008, ce fonds est vendu aux enchères à un particulier. Sa consultation a permis de confirmer les hypothèses développées à partir des images conservées dans les archives de Dalí puisqu'il en offre un pendant iconographique, permettant notamment de compléter certaines séries. L'interdiction de reproduction empêche leur présentation dans la présente étude.

³² Sa bibliothèque, conservée au Centre d'études daliniennes, contient des ouvrages dédiés à la zoologie, à l'entomologie, à l'architecture, au corps humain, au costume...

³³ Gala accrochait ces photographies du quotidien sur ses armoires de Portlligat, Estrella DE DIEGO, « Retratos de Gala, fotografías, historias de vida y ficciones modernas », dans *Gala. Album*, Montse AGUER, Estrella DE DIEGO, D.A.S., Barcelona, 2007.

développement semble être inconnu de Dalí, sa pratique amateur de l'enregistrement paraît fort probable.

Ces quatre types de photographies – document récupéré, objet isolé, mise en scène composée et portrait (seul ou collectif) – se retrouvent dans des publications théoriques ou poétiques, dans la presse, dans des archives et sont réalisés par des professionnels comme par des amateurs. Ils sont tous utilisés par Dalí pour dialoguer avec ses articles, ses essais et ses poèmes ; de même, ils alimentent quotidiennement son processus créatif ; enfin, ils participent activement à la construction de sa personnalité.

Afin de démontrer le rôle central de toutes ces images chez l'artiste, et, à travers lui, de la photographie dans la société du début du XX^e siècle, l'analyse a été nourrie par les sources textuelles comme par un appareil critique présentés en bibliographie ; certains ouvrages ont été fondamentaux.

Les écrits de Dalí occupent le premier point d'appui. Ses articles, ses essais et ses poèmes sont les principaux projecteurs éclairant son rapport à l'image photographique. En regard, l'étude en langue catalane du philologue Vicent Santamaria de Mingo, intitulée *El Pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta* (2005), est inestimable pour le chercheur qui se penche sur les écrits de Dalí autour des années 1930³⁴. Dans cette publication issue de son travail de thèse, l'auteur décortique la pensée de l'artiste en la replaçant dans le sillage de nombreuses sources philosophiques, esthétiques et psychanalytiques. Ce travail riche et précis présente un intérêt évident pour l'examen du rôle des photographies à l'appui des parutions de Dalí ; il se pose aussi comme une clé de lecture pour de nombreuses images privées. Répondant à

³⁴ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, « Estudis Filològics », núm. 20, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2005.

l'abondance des portraits photographiques, la publication posthume de son journal d'adolescent³⁵, la présence dès ses premiers textes d'éléments « autobiographiques », d'anecdotes intimes, et la rédaction en 1942 d'une autobiographie constituée de « Faux souvenirs d'enfance » et de « Vrais souvenirs d'enfance » conduisent à tenir compte des éléments biographiques³⁶. Le catalogue édité à l'issue de l'exposition *Salvador Dalí : The Early Years*³⁷, en 1994, constitue un précieux apport couvrant la jeunesse de l'artiste jusqu'au début des années 1930. En 2004, dans le catalogue *Dalí* publié sous la direction de Dawn Ades, Montse Aguer dirige une « Chronologie » relativement complète qui permet de suivre les épisodes marquants de la vie de l'artiste. Comme l'avance Fèlix Fanés dès 1994, son « autobiographisme [...] n'a rien à voir avec la vie réelle »³⁸ ; si la formule est exagérée, elle entend attirer l'attention sur les jeux autour de la représentation de soi abondant chez Dalí. L'ouvrage de David Vilaseca, *The Apocryphal Subject. Masochism, Identification and Paranoïa in Salvador Dalí's autobiographical writings* (1995), est indispensable pour la « compréhension des oppositions daliniennes. »³⁹ Rejetant une « vision cohérente et totalisante de l'artiste », l'auteur souligne la multiplicité des facettes du *Je*, création fictionnelle qui parle dans les écrits autobiographiques ; le parallèle avec les portraits photographiques est exploité dans la présente thèse.

³⁵ Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, introduction et notes de Fèlix FANES, Éditions Alphée/Le Serpent à Plumes/Motifs, 2004 (Fondation Gala-Salvador Dalí, 1994).

³⁶ Ont été utilisées deux biographies postérieures à l'étude : *Journal d'un génie*, « L'imaginaire », Gallimard, Paris, 2000 (La Table ronde, 1964) et *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, récit présenté par André PARINAUD, « Vécu », Robert Laffont, Paris, 1973. Elles s'inscrivent dans la stratégie d'affirmation personnelle de l'artiste et contiennent des envolées mégalomaniaques sublimes.

³⁷ *Salvador Dalí : The Early Years*, Ian GIBSON, Rafael SANTOS TORROELLA, Fèlix FANES, Dawn ADES, Agustín SANCHEZ VIDAL (com.), Michael Raeburn (ed.), South Bank Centre (London), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Metropolitan Museum of Art (New York), Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres), South Bank Centre, London, 1994.

³⁸ Dans l'introduction à Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, *op. cit.*, p. 13.

³⁹ David VILASECA, *The apocryphal subject, masochism, identification and paranoïa in Salvador Dalí's autobiographical writings*, Catalan Studies, Translations and criticism, Peter Lang, 1995, p. 15.

Dalí est en effet passionné par la littérature psychanalytique ; un intérêt particulier a donc été porté ici à cette production, et principalement aux textes de Sigmund Freud, de Otto Rank et de Jacques Lacan. Chez ce dernier surtout, la photographie se place comme une métaphore pertinente du « miroir » au cœur de la construction de la personnalité. De plus, le médium, par son lien étroit avec la perception oculaire, ajoute des représentations visuelles à celles qui constituent le magma incessant de la psyché. Les interférences produites éclairent l'évolution des jeux sur l'identité du sujet Salvador Dalí, tout comme le rapport au rêve et au fantasme exploré par le surréalisme. L'artiste n'est évidemment pas un cas pathologique puisqu'il possède le recul nécessaire à la communication de son œuvre ; néanmoins l'exploitation de nombreux symptômes de démence nécessite le recours à des analyses précises : Luc Margat tente une psychanalyse de l'artiste pour sa thèse de doctorat de médecine en 1982, intitulée *Apport du surréalisme à la psychiatrie. Essai sur Salvador Dalí*⁴⁰. Plus largement, sur l'exploitation artistique du potentiel créatif de la folie, l'ouvrage collectif *Art et fantasme* (1984)⁴¹, dirigé par Claude Wiart, psychiatre, est primordial ; sur le surréalisme en particulier, *La Folie lyrique : essai sur le surréalisme et la psychiatrie* (2004), de Soraya Tlatli, Professeur de littérature, est utile, notamment pour sa conception claire de « l'image réalisante » chez Breton⁴². Si ces études n'abordent pas de front la photographie, les conclusions auxquelles elles parviennent alimentent l'hypothèse du rôle central du médium chez Dalí, à la fois pour l'exploration de sa personnalité et pour l'importance psychosociologique de l'image.

⁴⁰ Luc MARGAT, *Apport du surréalisme à la psychiatrie. Essai sur Salvador Dalí*, thèse pour le doctorat en médecine (diplôme d'état), 14 avril 1982, Pr. Piussan (dir.), Université de Picardie, UER de Médecine Amiens, 1982.

⁴¹ Collectif, *Art et fantasme*, « L'Or d'Atalante » (Murielle Gagnebin et Claude Wiart (dir.)), Champ Vallon, Seyssel, 1984.

⁴² Soraya TLATLI, *La Folie lyrique : essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, « L'œuvre et la psyché », L'Harmattan, Paris, 2004.

L'artiste a produit des œuvres picturales, sculpturales, littéraires ; l'imbrication subtile de toutes ses créations, entre elles comme avec sa propre vie, a été largement étudiée. L'acuité de jugement des deux ouvrages de René Crevel, *Dalí ou l'anti-obscurantisme* (1931), et *Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme* (1933), reste une référence⁴³ ; s'y ajoutent évidemment les écrits de André Breton mentionnant ou se concentrant sur l'artiste. L'étude de Félix Fanès, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*⁴⁴, publiée en 1999, permet de suivre les hésitations stylistiques du jeune peintre, et par là, de dégager des pistes quant au rôle de la photographie sur son processus créatif et dans la construction de sa personnalité. En 2004, ont paru deux ouvrages collectifs captivants : l'un, déjà mentionné, est le catalogue de l'exposition *Dalí. Cultura de masas* ; l'autre est la publication des actes de *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, colloque tenu au *Salvador Dalí Museum*, à St. Petersburg (Floride), éditée par Hank Hine, William Jeffet et Kelly Reynolds (respectivement *Director*, *Curator of Exhibitions* et *Assistant Curator* du musée)⁴⁵. Ces deux recueils ont le mérite d'attirer l'attention sur la place de l'œuvre protéiforme de Dalí dans l'histoire culturelle et sociale, notamment au tournant des années 1930. Afin de mettre en lumière le partage des idées esthétiques et politiques au sein du groupe surréaliste, la présente étude mobilise principalement les écrits de André Breton. Le regard critique porté par le recueil de textes de Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, Surréalisme, Politique* (2006), permet de

⁴³ Reproduits dans René CREVEL, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, préface d'Annie LE BRUN, textes réunis par Michel CASSOU et Jean-Claude ZYLBERSTEIN, Pauvert, Paris, 1986, p. 114-130 et p. 316-330.

⁴⁴ Félix FANES, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Electa España, Barcelona, 1999.

⁴⁵ Hank HINE, William JEFFET and Kelly REYNOLDS (ed.), *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, March 18, 19, 20 2004, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg (Florida), The Salvador Dalí Museum-Bompiani, St. Petersburg (Florida), 2004,

confirmer l'importance de la photographie au sein de la théorie surréaliste⁴⁶. D'autres sources, comme les textes de Walter Benjamin ou de Edward Bernays, éclairent les évolutions culturelles induites par l'interaction entre images et médias. Enfin, la culture de l'amateurisme photographique imprègne les acteurs bourgeois de l'étude, notamment Dalí, pour qui l'usage familial ou convivial de l'appareil photographique fait partie des loisirs. De même, l'enregistrement témoigne de la poétique du quotidien revendiquée par les surréalistes. L'ouvrage dirigé par Pierre Bourdieu, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), s'il est postérieur au sujet d'étude, offre des pistes de réflexion pertinentes sur la distorsion ou le respect des codes de la photographie amateur⁴⁷.

La présente étude, intitulée *Salvador Dalí et la photographie : portraits du surréalisme (1927-1942)*, montre comment l'image photographique se situe chez l'artiste au carrefour entre théorie et pratique, entre création et vie quotidienne. Ni amateur au sens noble, ni professionnel, Dalí est néanmoins obnubilé par l'appropriation du réel permise par le médium. Celle-ci est fondée sur l'unicité du point de vue de l'objectif et sur la fixation plane d'une perspective traditionnelle ; l'œil mécanique, en matérialisant un point d'origine, structure l'espace et les objets photographiés. Cette analyse est essentiellement consacrée à l'examen du pouvoir de cette « cohérence objective » de l'image photographique chez l'artiste ; l'extraction d'un détail pour sa copie dans l'espace reconstruit d'une toile et les reproductions photographiques de peintures ne sont donc ni inventoriées ni examinées précisément. Déclinant le verbe *voir*, trois étapes successives révèlent le rapport étroit qui unit

⁴⁶ Michel POIVERT, *L'Image au service de la révolution. Photographie, Surréalisme, Politique*, Le Point du Jour Éditeur, 2006.

⁴⁷ Pierre BOURDIEU (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, « Le sens commun », Les Éditions de Minuit, 1965, Paris,

l'esthétique de Dalí à son identité. Les photographies, au service de l'artiste comme de son art, acquièrent ainsi une valeur, concrète ou métaphorique, de portraits.

Le Voyant (I) aborde la période allant de 1927, année de parution de « Saint Sébastien », son premier article critique publié dans une revue d'avant-garde catalane, à son arrivée à Paris en 1929 pour la présentation d'*Un Chien andalou*. Pendant ces années, Salvador Dalí s'affirme comme un artiste « moderne » et la photographie joue un rôle prépondérant dans cette définition. Son exaltation du médium, symbolisée par l'article « Photographie, pure création de l'esprit » (1927), est exclusivement littéraire jusqu'en 1929 ; précédant de quelques mois son entrée dans le mouvement surréaliste, le texte de « La Donnée photographique » (1929) est le premier illustré par des photographies. Il s'agit alors de comprendre comment, à partir de la valeur d'indice de l'image et du processus mécanique de l'appareil, célébrés en 1927, l'artiste authentifie la révélation du surréel en 1929.

L'accent est mis dans un premier temps sur sa défense de la « pure objectivité » de l'image photographique, à travers l'analyse des articles publiés dans des revues espagnoles entre 1927 et 1929. Intégré à l'avant-garde catalane, Dalí attaque les tenants d'un art et d'une culture officiels et considère la photographie comme une arme permettant d'annihiler toute trace humaine du processus créatif. La pseudo objectivité de l'enregistrement mécanique est utilisée par le peintre pour affirmer la primauté d'une vision claire et précise – base esthétique de sa peinture – tout en justifiant le concept d'« anti-art » ; ce dernier est intimement lié à une pensée moderniste comprise comme restreignant la création à un enregistrement froid, scientifique, privé de sentiment et uniquement basée sur la révélation exacte de l'environnement extérieur. Néanmoins, de nombreuses failles inscrites dans son discours sur l'anti-art laissent entrevoir que Dalí n'échappe pas à la dimension subjective du geste créateur. La photographie, toujours mobilisée pour son processus mécanique reproduisant exactement le réel, se soumet

progressivement à l'interprétation qu'en fait le peintre, ce qui alimente son glissement vers le surréalisme.

La reconsidération de certains passages critiques de ses premiers articles et l'analyse des archives photographiques du peintre apportent un éclairage sur ce glissement. Au désir intense de fixer une séparation claire entre propreté et pourriture, entre intérieur et extérieur, exprimé dans ses textes de 1927, répondent ses nombreux portraits photographiques privés, grâce auxquels il se confronte à sa propre image. Interrogeant sa fonction de peintre, de poète, de moderne, Dalí fixe différentes facettes animant sa personnalité. L'image photographique se révèle donc être une instance médiatrice qui lui permet de contrôler ses pulsions comme de définir précisément les objets. Elle est utilisée comme un fétiche qui canalise son trouble devant la perception des limites entre son être et l'extérieur.

Dès lors, la photographie autorise son rapprochement avec le surréalisme : elle lui permet l'union d'une critique politique et sociale avec l'exploitation du rêve, du désir et de la folie. La récupération de l'esthétique documentaire satisfait ces deux facettes de son processus créatif, comme le révèlent les photographies publiées à l'appui de « La Donnée photographique » et « La Libération des doigts » (1929). L'étude de la place de la photographie pendant ces deux années pose les bases sur lesquelles Dalí s'appuie pour développer son apport théorique et pratique au surréalisme⁴⁸.

Le Voyeur (II) s'étend de sa rencontre avec les surréalistes à l'été 1929, à la fin de l'année 1933, période pendant laquelle Dalí acquiert une part prépondérante dans

⁴⁸ Ce point a été ébauché en 2004 dans « L'Esthétique photographique « clinique » chez Salvador Dalí » ; cette communication traitait de la capacité de révélation de la surréalité liée à des photographies « antiartistiques » publiées par l'artiste dans « La Libération des doigts » en 1929 et dans *La Femme visible* en 1930 ; voir Marc AUFRAISE, « L'Esthétique photographique « clinique » chez Salvador Dalí », dans Astrid RUFFA, Philippe KAENEL, Danielle CHAPERON (dir.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, op. cit., p. 253-264.

l'activité du mouvement. La photographie nourrit la mise en place et le développement de l'activité paranoïaque-critique, notamment dans ses publications aux Éditions surréalistes, et dans ses articles pour *Le Surréalisme au service de la révolution* et *Minotaure*. Au moment où Breton cherche à concilier les pensées de Freud et Marx, les propositions de Dalí sont accueillies avec enthousiasme. En plus de la récupération de documents, son usage amateur de la photographie comme son recours à des photographes professionnels se développent. Il s'agit ici d'analyser comment la projection de l'idée obsédante sur l'appréhension de la réalité conduit l'artiste à expérimenter en privé la mise en scène photographique.

Dans un premier temps, l'étude se porte sur les photographies publiées. L'intégration de Dalí à travers les portraits collectifs met en lumière son engagement révolutionnaire entre 1930 et 1931 ; parallèlement, le document photographique occupe une place centrale dans son processus créatif paranoïaque-critique. En exploitant la littérature psychanalytique, il défend une esthétique démoralisante car nécessaire à une nouvelle culture libérée des lois morales⁴⁹. L'exploration de cette voie le conduit vers l'exaltation d'un cortège de perversions, mêlant amour et mort, et débouchant sur le concept de comestibilité, moyen idéal d'appréhension de la réalité⁵⁰. Le recours à la photographie en tant qu'objet – petit morceau de papier fragmentant le réel – aiguise l'appétit de l'artiste qui consacre cet usage dans le numéro 3-4 de *Minotaure* en décembre 1933, en commandant notamment des images à Man Ray et Brassai.

⁴⁹ Concernant exclusivement les photographies publiées dans *La Femme visible* (1930), voir Marc AUFRAISE, « La Photographie dans *La Femme visible* ou l'ouverture des « fenêtres mentales » », dans *Livre surréaliste. Livre d'artiste*, Andréa OBERHUBER (dir.), *Mélusine*, Cahiers du Centre de Recherche sur le surréalisme, L'Âge d'Homme, Lausanne, n°32, 2012, p. 111-120.

⁵⁰ Une ébauche de cette réflexion a été présentée en 2006 lors d'une journée de l'École Doctorale d'Histoire de l'Art de l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, puis publiée en 2009 : Marc AUFRAISE, « La Beauté selon Dalí : extase, comestibilité et perversion », dans *Les Mésaventures de Vénus : la notion de beauté dans l'art des 19^e et 20^e siècles*, Marina VANCEI-PERAHIM (dir.), Paris, 2009, p. 61-74.

Son utilisation privée de la photographie accompagne ses développements théoriques. Les allers et retours entre l'intégration collective et l'affirmation de son individualité sont matérialisés par la poursuite des réalisations de portraits ; le regard familial est remplacé par celui des acteurs surréalistes, de Gala, puis de professionnels. Dalí s'affirme alors tant comme un rustre catalan que comme un peintre parisien. Face aux yeux de sa muse, sa pétrification symbolique le conduit progressivement vers sa propre réification. Les portraits photographiques présentent alors indistinctement des créations sculpturales éphémères et l'objet-aliment Dalí. À partir de 1932, l'artiste cherche à rendre compte de sa vision d'un monde comestible. En véritable metteur en scène, il construit précisément l'espace capté par l'objectif et place minutieusement tous les détails. Le façonnement théâtral de cette réalité irrationnelle lui permet de jouir de la vision de ses fantasmes⁵¹.

Le Visible (III) débute en 1934, avec la tentative d'exclusion de Dalí par Breton, et s'achève en 1942, lorsque l'artiste publie à New York *The Secret Life of Salvador Dalí*. Pendant cette période, la photographie devient le moyen d'affirmer la valeur de sa créativité à travers l'exaltation de son individualité. Récupération de documents, portraits et mises en scène publiées alimentent ses publications comme les articles de presse populaire qui lui sont consacrés. Dalí développe intensément ses collaborations avec des photographes extérieurs au cercle surréaliste. En mêlant l'analyse des photographies privées et publiées, il s'agit ici de proposer un éclairage sur l'habileté de

⁵¹ Ce point a fait l'objet d'une étude parue en novembre 2012 : Marc AUFRAISE, « Les Prémices du théâtre photographique de Salvador Dalí (1932-1933) », dans *Dalí*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Éditions du Centre Pompidou, Paris, n°121, 2012, p. 5-22.

l'artiste à tirer profit de l'universalité des fantasmes pour distiller dans les journaux, principalement américains, sa conception du surréalisme⁵².

Entre 1934 et 1935, Dalí confronte ses idées liées à la comestibilité avec le public : il publie deux mises en scènes photographiques dans *Minotaure* dans lesquelles il apparaît masqué ; il effectue son premier voyage aux États-Unis au cours duquel il assure de nombreuses conférences. Persuadé que le surréalisme doit s'offrir à la dévoration des masses, il affirme cette réflexion dans *La Conquête de l'irrationnel*, publié aux Éditions surréalistes en 1935. Il y revendique la dimension active de sa méthode en l'opposant explicitement à la passivité de l'automatisme : la photographie lui permet de matérialiser l'« irrationalité concrète ».

À l'exposition internationale de Londres en 1936, il utilise la photographie pour affirmer son importance au sein du groupe : il assure le spectacle lors d'une conférence et propose une mise en scène publiée par les surréalistes britanniques. Grâce à la multiplication et la diversité des portraits pour lesquels il pose, il tend progressivement vers une confiance qui lui permet d'envisager la diffusion contrôlée de l'image de son visage.

Il assume alors une position centrale dans ses mises en scène, liée au développement de son individualité exacerbée. Jouant avec la revendication du changement social, il récupère les possibilités de diffusion massive de la presse. À partir de 1939, il présente aux lecteurs des journaux populaires américains des photographies, réalisées par des professionnels, dans lesquelles les ressorts morbides et érotiques créent un univers fantasmagorique délirant. Toutes ces images présentent une certaine uniformité au niveau de l'espace délimité : la majorité s'inscrit dans un lieu fermé, une pièce ou un

⁵² Une première version de cette hypothèse a été défendue en décembre 2009 lors du colloque « « L'Image comme stratégie » : Des usages du médium photographique dans le surréalisme » à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Marc AUFRAISE, « Le Surréalisme dalinien : « diffusion et propagande » (1934-1942) », consultable en ligne, <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=411&lang=fr>

extérieur dont le cadre délimite une fermeture, donnant ainsi à voir une représentation de l'espace mental de l'artiste. Sa récupération des recettes surréalistes se mélange avec la diffusion de ses portraits. La limite entre l'image de l'artiste et la publicité pour l'objet artistique s'est effacée.

Ces trois parties proposent la réévaluation de la place de la photographie dans la construction de l'œuvre et de l'artiste catalan. Elles permettent d'éclairer différemment le rôle primordial de Dalí dans l'élaboration et la pratique de la théorie surréaliste. Elles montrent aussi comment ce projet de libération de l'individu a pu être utilisé afin d'affirmer un individualisme exacerbé. Elles creusent les pistes de l'influence de l'image photographique dans la construction de l'identité et dans la transformation de l'être en objet.

Les traductions proposées depuis les textes en catalan, espagnol et anglais sont de l'auteur (sauf mention explicite).

Les numéros entre crochets renvoient aux illustrations en annexes.

I. Le Voyant (1927-1929)

Deux années séparent « Saint Sébastien »⁵³, premier article de Salvador Dalí publié en 1927 dans *L'Amic de les Arts*, et la série de six articles intitulés « Documentaire – Paris – 1929 »⁵⁴ que l'artiste envoie à *La Publicitat* pendant le tournage des plans parisiens d'*Un Chien andalou*. Dans tous les textes qu'il publie entre 1927 et 1929, il recourt à l'adjectif « antiartistique » pour tisser un fil d'Ariane entre modernité, objectivité et poésie, tout en ne pouvant refouler une profonde dimension naturaliste. Il joue subtilement sur la polysémie des outils dont il dispose pour s'affirmer en tant qu'artiste. Même si aucune photographie n'illustre ses parutions avant février 1929, Dalí vante un médium qu'il considère comme nécessaire à l'exaltation de la modernité et de l'antiartistique. En plus d'une glorification explicite dans « La Photographie, pure création de l'esprit », de 1927, et « La Donnée photographique », de 1929⁵⁵, l'optique de l'appareil est mise en avant, la photographie louée en tant qu'objet, décrite en tant qu'image, la vision instantanée utilisée comme figure littéraire poétique. Le recours à la froideur de la machine et la dislocation du texte sont convoqués pour combattre tout sentimentalisme. En outre, Dalí associe l'appareil photographique à d'autres archétypes modernes, dont il fait une longue liste dans le *Manifeste Jaune* – ou *Manifeste Antiartistique* – de 1928⁵⁶. La défense de son usage témoigne de la rupture tactique d'un jeune artiste jusqu'au-boutiste qui s'affirme dans le paysage culturel

⁵³ « Sant Sebastià », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°16, 31 juillet 1927, p. 52-54, reproduit dans *L'Alliberament dels dits. Obra Catalana Completa*, Presentació i edició de Fèlix FANES, Quaderns Crema, Barcelona, 1995, p. 15-23.

⁵⁴ « Documental-París-1929 », dans *La Publicitat*, Barcelone, 26, 28 avril, 7, 23 mai, 7, 28 juin 1929, reproduits dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 193-215.

⁵⁵ « La Fotografia, pura creació del esperit », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°18, 30 septembre 1927, p. 90-91 et « La Dada fotogràfica », *Gasetta de les Arts*, Barcelone, n°6, février 1929, p. 40-42, reproduits dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 33-35 et p. 151-153.

⁵⁶ « Manifest Groc », mars 1928, Barcelone, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 99-105.

espagnol. Parallèlement dans le cadre privé et familial, la photographie amateur est une pratique avérée : les portraits de Dalí abondent et permettent de reconsidérer ses déclarations publiques.

Dans « La Donnée photographique » (1929), Dalí appuie pour la première fois son idée de la modernité avec des photographies [1.67.]. Sur la couverture du numéro et réinséré dans l'article, trône l'instantané d'une moto en pleine course de László Moholy-Nagy [1.70.]. Sur une page entière, en regard du début de son article, Dalí offre au lecteur une image réalisée par son ami d'enfance, le professeur d'histoire de l'art Joan Subias Galter⁵⁷ : un gros plan du visage du Christ, isolé de la croix de l'église de Vilabertran⁵⁸ [1.71.]. Un autre détail de cette croix – son bras droit –, toujours enregistré par Subias, est accolé au portrait de l'acteur américain Wallace Berry [1.68.]. *A priori* antagonistes par leur sujet, ces photographies se rejoignent par le fait – primordial – qu'elles sont toutes claires et précises ; elles illustrent parfaitement la volonté de Dalí de faire appel à la machine dans son processus créatif. Ces quatre images-manifestes symbolisent les enjeux théoriques et esthétiques conférés alors au médium par l'artiste.

Tout d'abord, elles couronnent la stratégie de la table rase initiée par le jeune peintre depuis la parution de « Saint Sébastien » en 1927. « La Donnée photographique » paie ainsi le tribut de Salvador Dalí à l'objectivité photographique entendue comme simple constat. Non pas tant dans une attitude servile dévouée à la glorification des écrits et de la pratique de László Moholy-Nagy, mais plutôt dans les nouvelles possibilités d'appréhension du monde par la rigueur de l'appareil, que le Catalan considère comme un œil mécanique. En outre, dans de nombreux articles, se mêlent à certains préceptes de la Nouvelle Vision un arsenal de références à *L'Esprit nouveau*, à *Valori Plastici*, à la Nouvelle Objectivité, aux écrits de Gino Severini, mais

⁵⁷ Il apparaît à de nombreuses reprises dans son journal d'adolescent ; voir Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, op. cit., p. 11 et la note 114 de Fèlix FANES, p. 212.

⁵⁸ Village proche de Figueres.

aussi à la peinture de Vermeer. Stratégiquement pour sa carrière de peintre, il s'agit de prouver sa connaissance de la modernité artistique européenne ; en cela, il s'oppose à l'art défendu par ses professeurs durant sa période d'apprentissage madrilène et il marque une séparation nette avec les productions picturales adoubées par les autorités artistiques espagnoles comme catalanes. La simplicité du message « objectif », publicitaire notamment, immédiatement compréhensible, est défendue par le peintre. Cependant, lorsqu'il réclame la suppression de la main de l'artiste, il ne peut être pris au premier degré. Dans « La Donnée photographique », Salvador Dalí met en avant un « savoir regarder »⁵⁹ et son corollaire implicite, le savoir enregistrer. Cela suppose un rôle actif de la part du créateur. Toutes les images, photographiques ou littéraires, ne prennent sens que par leur interprétation et leur détournement. Ainsi, la revendication de l'objectivité de sa pratique poétique ne résiste pas à l'analyse des champs sémantiques utilisés ; le vocabulaire théorique et formel, expression littéraire du recours « objectif » à l'appareil moderne, encadre un naturalisme régional et traditionnel. Il offre alors une poésie alerte, indéniablement originale bien que puisant, à nouveau, divers ingrédients au sein des pratiques poétiques européennes. C'est dans la déconstruction du langage que Dalí est critique envers l'art et la société traditionnels. Le choix des photographies publiées dans « La Donnée photographique » illustre ce processus de perte des repères rationnels. En outre, son attaque du conventionnalisme l'amène dès 1928 à assumer son intérêt pour les écrits d'André Breton concernant la surréalité. L'objectivité des images défendue dans « La Donnée photographique » est alors attachée ouvertement aux recherches du mouvement surréaliste parisien. (I.A.)

⁵⁹ L'expression apparaît dans « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 34 ; dans « Els Meus quadros del Saló de tardor », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°19, 31 oct. 1927, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 39-41 (cit. p. 40) ; et dans « Poesia de l'útil standarditzat », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°23, 31 mar. 1928, p. 176-177, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 95-98 (cit. p. 95).

Cet appel au surréalisme dénote chez Dalí l'acceptation progressive de son univers intérieur ; en 1927, ce dernier l'effraie comme l'attestent, dans ces premiers articles, ses critiques du rêve et du recours aux pulsions dans le processus créatif. De même, le recours aux appareils, armes pseudo objectives, permet d'ériger un cordon sanitaire qui aide Dalí à dévier de la fusion romantique, propre à son adolescence, avec le monde. La définition rigoureuse de l'environnement extérieur par la photographie et le recours à un vocabulaire de l'hygiène, et de son opposé, la pourriture, dépassent la seule critique d'un art sentimental ; ces médiations photographique ou textuelle lui sont essentielles pour délimiter précisément les objets. Ces fétiches lui permettent une appropriation, une jouissance avec un fantasme d'« objectivité ».

Cette dimension formante de la photographie – adjectif entendu dans son sens littéral : *qui donne une forme* –, est confirmée par l'étude des photographies privées du peintre. Entre 1924 et 1929, cette pratique amateur s'articule autour d'un questionnement sur le devenir social du peintre-poète et présente un jeune « artiste » se débattant au milieu des contradictions et des flottements de son identité. Ces premières images personnelles permettent de tamiser l'éclat de sa posture moderne agressive, revendiquée dans l'utilisation publique théorique de la photographie. Surtout, la dimension allégorique qu'il accorde au portrait lui permet de canaliser le monde puissant de son intériorité puis de tenter de construire sa personnalité. Les quatre images de « La Donnée photographique » peuvent alors être envisagées comme des facettes d'un autoportrait de Dalí ; elles annoncent ainsi les photographies publiées dans « La Libération des doigts » en mars 1929⁶⁰ [1.72. à 1.75.]. (I.B.)

En dirigeant le dernier numéro de *L'Amic de les Arts*, à la fin du mois de mars 1929, Dalí affirme son engagement vers le surréalisme. Celui-ci se traduit par

⁶⁰ « ...L'Alliberament dels dits... », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°31, 31 mar. 1929, p. 6-7, reproduit dans *L'Alliberament dels dits, op. cit.*, p. 159-162.

l'imbrication dans l'image photographique de deux orientations : la critique politique du pouvoir espagnol avec le détournement de la photographie documentaire, annoncé par « La Donnée photographique » et poursuivie à partir d'avril dans la série d'articles « Documentaire–Paris–1929 » ; le recours au désir et aux possibilités offertes par le rêve pour son appréhension du réel. « La Libération des doigts », article illustré par quatre photographies – sa maison de Cadaqués et trois « portraits » de doigts –, et l'écriture avec Luis Buñuel d'*Un Chien andalou* attestent d'une froideur « objective » fortement teintée de désir latent. (I.C.)

La photographie tient donc lieu d'auxiliaire privilégiée dans un double mouvement : à la fois contre une forme d'art héritée du romantisme – mise en avant stratégique du médium moderne dans ses articles – et au sein d'un processus de construction de son identité qui amène le peintre à s'extirper du monde environnant – usage privé amateur de l'appareil photographique. Ces deux pôles se rejoignent dans la dimension « objectivante » ou « formante » possédée par la photographie : d'une part, elle participe de la création d'une esthétique en structurant le monde environnant ; d'autre part elle participe de la création d'une identité, en modelant l'être même du jeune créateur.

I.A. L'usage stratégique de l'objectivité

Datant de février 1929, la première publication de photographies à l'appui d'un des articles de Salvador Dalí intervient tardivement au regard de son enthousiasme pour le médium, sensible dès la parution de « Saint Sébastien » en juillet 1927. Le choix de ces quatre images, riche de sens, met en avant les différents points du rôle stratégique de la photographie dans l'agression, par Dalí, de la figure de l'artiste.

I.A.1. Découvrir la réalité nue

Ornant la couverture de *Gasete de les arts*⁶¹ et réinsérée dans le corps de « La Donnée photographique », une photographie de László Moholy-Nagy fait figure d'icône de la modernité [1.67. et 1.70.]. L'instantané fige la vive allure d'un motard, dont les lunettes et la posture renforcent l'impression d'unité formée avec sa monture. Révéler clairement des aspects inédits du monde phénoménal, comme les rouages d'une machine en mouvement, fait partie des possibilités du photographe moderne. Avec ce cliché, Salvador Dalí entend défendre la capacité d'enregistrement objectif, inhérente à l'œil mécanique photographique. L'appréhension fidèle de l'extérieur est l'unique condition permettant, selon lui, de conférer un statut poétique à la création. Il croit ardemment en un lyrisme du constat où la description objective, qu'elle soit littéraire ou photographique, est considérée comme une transcription exacte de la réalité⁶². La vue et la transmission précise de la vision, aidée par la technique, sont au cœur d'un système créatif dans lequel Dalí tente de nier toute intention esthétique. Il pose les bases de cette esthétique « mécanisée » dans « Saint Sébastien », article paru en juillet 1927 dans *L'Amic de les Arts*, un mensuel régional catalan⁶³. Dans ce texte, qui marque son entrée dans les mondes de la critique et de la littérature, il entend justifier la pertinence de ses

⁶¹ Revue bimensuelle catalane, dirigée depuis 1927 par Joaquim Folch i Torres et Rafael Benet, consacrée à l'art, tant moderne qu'antique, et dominée par une pensée dérivée du noucentisme.

⁶² Sur ces questions, voir Roland BARTHES, « L'Effet de réel », dans *Communications*, n°11, mars 1968, reproduit dans *Œuvres complètes*, Tome III (1968-1971), Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 25-32.

⁶³ *L'Amic de les Arts* entend interroger l'idée de modernité ; dirigée par Josep Carbonell i Gener, la revue développe les nouvelles locales, historiques, politiques et culturelles autour de Sitges. À partir de 1927, elle s'ouvre sur les avant-gardes et des critiques comme Magí Albert Cassanyes, Sebastià Gasch, Lluís Montanyà, Josep Vicenç Foix, diffusent des versions catalanes de poèmes de Desnos, Paul Éluard, des extraits d'œuvres comme *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon ou *La Mort difficile* de René Crevel.

Sur la revue, voir Isabell COLL, « El Surrealisme a través de tres revistes d'avantguarda : *Terramar*, *Monitor* i *L'Amic de les Arts* », dans *Surrealisme a Catalunya, 1924-1936. De L'Amic de les Arts al Logicofobisme*, Josep-Miquel GARCIA, Fina DURAU, Conxita OLIVER (cur.), Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, mai-juin 1988, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1988, p. 27-31.

Sur l'influence sur Dalí des textes qu'elle publie, voir notamment Johanna VAN DE PAS, *L'Œuvre littéraire de Salvador Dalí, vue dans son ensemble*, thèse pour le doctorat de 3^e cycle présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1985 (achevée le 8 mai 1984), p. 27.

choix plastiques, en délimitant exactement son champ d'action, l'« esthétique de l'objectivité »⁶⁴.

L'importance théorique de ce premier article est soulignée par Dalí lui-même : dans « Mes Tableaux du Salon d'automne », publié en octobre 1927⁶⁵, il élève son « Saint Sébastien » au rang d'« essai ». Sa valeur de manifeste réside dans la mise en avant constante du plaisir ou de l'angoisse qui découle de l'acte de voir. Pour défendre ce programme, Dalí utilise un style hétérogène et original : le texte se décompose en deux mouvements très distincts : onze phrases constituent les deux premiers chapitres, « Ironie » et « Patience », qui se présentent comme l'introduction d'un essai philosophico-esthétique. L'enchaînement de ses idées ne souffre aucune hésitation car Dalí s'exprime avec de brèves assertions ; le lecteur est tacitement invité à approuver sa démonstration⁶⁶. Y répondent les six chapitres suivants qui relèvent de la description, voulue poétique et objective, du saint « attaché à un vieux tronc de cerisier »⁶⁷.

a) Philosophie et esthétique

Titre du premier paragraphe de l'article, l'ironie est centrale dans la démarche esthétique et critique de Dalí. Dès le départ, le lecteur est invité à être actif dans sa lecture, attentif au contraste entre la réalité et ce qu'il pourrait en attendre.

Héraclite et la nature

Dalí se place dès la première phrase sous les auspices d'Héraclite ; il instaure une complicité avec le philosophe ionien d'Ephèse, pourtant qualifié d'« obscure » dès

⁶⁴ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 17.

⁶⁵ « Els Meus quadros del Saló de tardor » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 39.

⁶⁶ Premier exemple de cette maîtrise feinte sur des problèmes complexes, qu'ils soient philosophiques ou scientifiques, caractéristique récurrente dans les écrits de Salvador Dalí.

⁶⁷ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 16.

l'Antiquité⁶⁸ : « Héraclite, dans un fragment recueilli par Themistius, nous dit qu'il plaît à la nature de se cacher ». La pensée d'Héraclite touche à des points essentiels de l'être humain et de son rapport au monde, comme le concept de *devenir*, considéré comme « le lieu de l'harmonie des contraires ». Tout naît de la lutte des opposés et ce combat caché est à l'origine de l'harmonie extérieurement visible. Utiliser Héraclite est monnaie courante à l'époque pour définir ou redéfinir le monde : André Breton est notamment un fervent lecteur et de nombreux aphorismes résonnent avec des positions théoriques exposées dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924. Ainsi, sur le sommeil, le hasard ou la réconciliation des contraires, Héraclite fournit à la réflexion, depuis sa lointaine antiquité, un matériel spéculatif riche et dont la forme brève et programmatique se teinte de poésie⁶⁹.

Le fragment cité⁷⁰, un de ceux dont la traduction des termes originaux est la plus problématique, mène à des interprétations d'une complexité rare. Loin de s'aventurer dans une glose philosophique, Salvador Dalí, à la manière de son illustre référence, se contente de cette citation sibylline. Pour poursuivre sa réflexion, il cite mot pour mot

⁶⁸ 126 fragments de sa pensée ont survécu à la destruction du temps. Ce philosophe mystérieux, asocial et dont la légende veut qu'il parle comme un prophète, s'exprime dans une langue volontairement hermétique. Socrate, Platon ou encore Aristote ont du mal à cerner une pensée morcelée qu'ils déchiffrent avec peine. Beaucoup plus proches de Dalí, Hegel, Nietzsche ou encore Heidegger se réclament des aphorismes du « philosophe de l'éternel retour », chacun, cependant, avec des développements et des conclusions différents.

Sur la vie et la pensée d'Héraclite, voir *Héraclite ou Le Philosophe de l'Eternel Retour*, Présentation, choix de textes, traduction, bibliographie par Jean BRUN, Editions Seghers, 1969 (1965).

⁶⁹ Aphorisme 75, « les hommes dans leur sommeil travaillent et collaborent au devenir de l'univers » ; aphorisme 124, « le monde le plus beau est comme un tas d'ordures répandues au hasard » ; aphorisme 88, « c'est la même chose en nous que la vie et la mort, la veille et le sommeil, la jeunesse et la vieillesse, car ceux-ci se transforment en ceux-là, et inversement ceux-là se transforment en ceux-ci ».

⁷⁰ Aphorisme 123.

Alberto Savinio⁷¹, le frère de Giorgio De Chirico, payant ainsi sa dette à ses lectures assidues de *Valori Plastici*⁷² :

« Alberto Savinio croit que ce[t acte de] se cacher elle-même est un phénomène d'auto-pudeur. Il s'agit – nous raconte-t-il – d'une raison éthique, car cette pudeur naît de la relation de la nature avec l'homme. Et il découvre en cela la raison première qui engendre l'ironie. »⁷³

L'explication de cet aphorisme compliqué est transmise en quatre phrases. Dalí, suivant Savinio, récupère l'interprétation admise du fragment⁷⁴ : il appartient à l'homme de chercher à décrypter le monde car ce qu'il voit n'est que le résultat d'un processus conflictuel caché. En effet, la nature possède la capacité de camoufler son essence véritable car elle ne souhaite pas montrer les lois de sa création⁷⁵.

« on peut y compter les vagues »

Toute démonstration académique s'accompagnant d'un exemple, Dalí illustre l'aphorisme d'Héraclite par une anecdote personnelle, révélant le caractère stratégique de cette introduction :

« Enriquet, pêcheur de Cadaqués, me disait, dans son langage, ces mêmes choses ce jour où, en regardant un de mes tableaux qui représentait la mer, il observait : « C'est pareil. Mais meilleur dans le tableau, parce qu'on peut y compter les vagues. » »⁷⁶

⁷¹ Alberto SAVINIO, « Anadioménon. Principi di valorizzazione dell'Arte contemporanea », dans *Valori Plastici*, n°4-5, 1919.

⁷² Il est abonné à la revue d'avant-garde italienne et fait aussi référence dans cet article à deux toiles de Morandi et De Chirico.

⁷³ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 15

⁷⁴ Jean BRUN, *Héraclite ou Le Philosophe de l'Eternel Retour*, op. cit., p. 123.

⁷⁵ Sur le lien entre nature et art, voir Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, op. cit., p. 46-47.

⁷⁶ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 15.

Instaurant à nouveau une complicité entre le lecteur, l’auteur et la source⁷⁷, le peintre-écrivain devient un intercesseur capable de décrypter et révéler la philosophie grecque antique comme la sagesse catalane populaire. Les sujets des toiles du peintre – ici la mer – sont identiques à leur modèle, mais tout de même « meilleur[s] » que l’original car leurs détails y sont quantifiables. Si Dalí est imprégné des écrits de Eugeni d’Ors⁷⁸, figure emblématique de la culture catalane, il cherche à affirmer son originalité et se nourrit de la pensée de Jeanneret, Dermée et Ozenfant, exposée dans *L’Esprit Nouveau*, comme de celle de Gino Severini, dont il a lu *Du Cubisme au classicisme : esthétique du compas et du nombre* de 1921. Il défend alors le recours à une dimension scientifique pour voir et rendre visible clairement la nature. Dans ses peintures, chaque détail est appréciable car mesurable, et participe de la puissance poétique. Afin de continuer à défendre son style, Dalí confirme la valeur fondamentale de cette idée dans « Mes Tableaux du Salon d’automne » :

« Dans mon essai nommé ‘Saint Sébastien’, [...] je parlais de l’ironie, non dans l’acception *anglaise* du mot, mais dans un concept plus antique, que – par la bouche d’Alberto Savinio – je faisais dériver d’Héraclite. Ce haut concept de l’ironie équivalait à la réalité nue. En ce sens, l’ironie peut se trouver présente dans mes œuvres. »⁷⁹

À la différence des philosophes qui posent *l’interprétation* de l’homme pour dénuder la nature, Dalí met en avant *l’enregistrement* précis sur une surface en deux dimensions. Fixer formellement la nature grâce à une appréhension claire et fidèle revient ainsi à démystifier cette dernière, à en saisir l’ironie, à la soumettre nue au sujet voyant.

⁷⁷ Complicité renforcée par la parenté phonétique entre *Heràclit* et *Enriquet*.

⁷⁸ Écrivain catalan (1881-1954), inventeur du mot « noucentisme » en 1906, désignant le siècle du nouveau (nou-cent) ; voir Pascal ROUSSEAU, « Eugeni d’Ors et l’esthétique méditerranéenne du noucentisme », dans *48/14. La Revue du Musée d’Orsay*, RMN, n°15, automne 2002, p. 62-73.

⁷⁹ « Els Meus quadros del Saló de tardor » (1927), dans *L’Alliberament dels dits*, op. cit., p. 39.

Dans « Saint Sébastien », Dalí attire ensuite l'attention du lecteur sur la peinture de De Chirico grâce à l'utilisation du concept de « métaphysique »⁸⁰ ; le jeune artiste prise particulièrement les talents du peintre italien pour accéder à « la connaissance des causes premières et des premiers principes »⁸¹. Lorsqu'il écrit, en septembre 1927 pour la revue barcelonaise *La Nova Revista*, un court article à propos de dessins de Federico García Lorca⁸², Salvador Dalí pose à nouveau le *voir* construit comme seul critère esthétique valable. Il défend un chemin situé entre la peinture métaphysique de De Chirico et les « abstractions physiques et géométriques » des cubistes, « maîtres de la plus pure et désinfectée poésie »⁸³. Enfin, pour terminer « Ironie », l'idée développée par l'anecdote des vagues est transposée sur la figure de saint Sébastien :

« Ironie – nous l'avons dit – est nudité ; c'est le gymnaste qui se cache derrière la douleur de saint Sébastien. Et c'est, aussi, cette douleur parce qu'on peut la compter. »⁸⁴

Le constat de la douleur ressentie par le martyr et sa transposition dans le domaine de l'art dévoilent un gymnaste, allusion au maître des athlètes grecs antiques ou fraîche figure moderne de ce début de XX^e siècle. Cette référence implicite à la théorie du Laocoon de Winckelmann élève saint Sébastien à la hauteur d'un illustre canon de la statuaire sur lequel repose toute une esthétique. Malgré la rapidité avec laquelle il manie ses assertions, Dalí veut prouver que la mesure est l'outil pour une révélation

⁸⁰ « Dans cette préférence aussi pourrait commencer l'ironie, si Enriquet pouvait passer de la physique à la métaphysique. », « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 15.

⁸¹ Définition du mot *Métaphysique*, Larousse, 1935.

⁸² « Federico García Lorca : Exposició de dibuixos colorits », dans *La Nova Revista*, Barcelone, Vol.III, n°9, septembre 1927, p. 84-85, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 29-31.

La Nova Revista est une revue mensuelle, publiée entre 1927 et 1929, consacrée à la littérature et aux arts plastiques (contributions de Pompeu Fabra, J.M. Capdevila, Carles Riba, Carles Soldevila, Joan Estelrich, Joan Sacs notamment).

⁸³ « Federico García Lorca : Exposició de dibuixos colorits » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 29.

⁸⁴ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 15.

« objective » de l'environnement ; ce dernier ne se limite pas à sa dimension matérielle mais inclut aussi des sensations, la douleur dans cette introduction.

La maîtrise

« Patience », le deuxième chapitre, reprend cette injonction à la réflexion induite par l'*ironie*, et insiste sur la souffrance⁸⁵, aspect plus sombre révélé par la douleur de saint Sébastien.

« Il y a une patience dans l[acte de] ramer d'Enriquet, qui est une savante manière d'inaction ; mais il y a, aussi, la patience qui est une manière de passion, la patience humble dans le mûrir des tableaux de Vermeer de Delft, qui est la même manière de patience que celle du mûrir des arbres fruitiers.

Il y a une autre manière, encore : une manière entre l'inaction et la passion, entre le ramer d'Enriquet et le peindre de Van der Meer, qui est une manière d'élégance. Je me réfère à la patience de l'exquis agoniser de saint Sébastien. »⁸⁶

En s'appropriant l'acuité visuelle et la précision des peintures de Vermeer, Dalí insiste avec « Patience » sur la nécessité d'enregistrer l'extériorité sans frénésie, mais bien avec l'humilité toute « artisanale », bien que passionnée, de son illustre prédécesseur flamand. Il développe d'ailleurs cette idée un mois après la parution de « Saint Sébastien » lorsqu'il publie, toujours dans *L'Amic de les Arts*, « Réflexions. Le sens commun d'un frère de Saint Jean-Baptiste de La Salle »⁸⁷. Ce court texte présente « une loi pour peindre », apprise enfant auprès d'un humble frère, professeur de peinture :

⁸⁵ De la racine latine *pati* qui signifie souffrir.

⁸⁶ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 15-16.

⁸⁷ « Reflexions. El sentit comú d'un germà de sant Joan Baptista de La Salle », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°17, 31 août. 1927, p. 69, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 25-26.

« Ne pas passer la ligne »⁸⁸. Cette formule sibylline contient une vive condamnation de l'art impressionniste comme romantique.

L'introduction de « Saint Sébastien » se pare des atours de la philosophie pour poser un point fondamental de esthétique de l'artiste : la révélation, dans ses peintures et grâce à un enregistrement rigoureusement maîtrisé, de la « réalité nue ». La quête de l'excellence tend, selon lui, vers la précision extrême, la fixation rigoureuse et comptable du compte-rendu de la vision, comme avec l'exemple des vagues de la Méditerranée. Cette anecdote amène à constater l'unité géographique du décor planté par l'auteur pour exposer ses idées. L'Ionie, la Grèce, l'Italie, la Catalogne et Cadaqués, lieu de villégiature estivale du peintre, sont autant de rivages, d'îles, de ports, de baies qui insistent sur une culture classique méditerranéenne, glorifiée par Ors ; cependant la mention de l'artiste flamand critique implicitement le mouvement noucentiste et sa glorification exclusive de l'« Emporium »⁸⁹. Dalí se propose de mêler aux préceptes esthétiques d'Eugeni d'Ors l'objectivité puriste et métaphysique⁹⁰ et de vanter le recours rigoureux à la machine. Exposé avec facilité et assurance, l'entremêlement de ces références philosophiques et artistiques n'est qu'une tactique sensationnelle pour s'inscrire dans le paysage culturel de l'avant-garde catalane, et, à travers les citations, européenne. Dalí saisit dans différents discours les points qui servent sa réflexion et les présente comme des clés de lecture pour ses propres réalisations. À cette légitimation théorique s'en ajoute une empirique : le pêcheur peut juger de la qualité des peintures de

⁸⁸ « Reflexions. El sentit comú d'un germà de sant Joan Baptista de La Salle » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 25. Depuis ses premiers cours de dessins à l'Académie des Beaux-arts de Figueres, Dalí accorde une place prépondérante à l'appréhension exacte de la réalité. Dans son journal d'adolescent, il note le 21 avril 1920 : « Le maître m'a dit que je devais me soumettre à la réalité (...). J'ai pris la ferme résolution de suivre cet enseignement académique de toute mon âme. » ; Salvador Dalí, *Journal d'un génie adolescent*, op. cit., p. 93.

⁸⁹ Pascal ROUSSEAU, « Eugeni d'Ors et l'esthétique méditerranéenne du noucentisme », dans 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, RMN, op. cit., p. 64.

⁹⁰ Pour un développement sur ces points, notamment le lien avec Ingres, lire Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llibre dels anys trenta*, op. cit., p. 157-159.

l'artiste grâce à la précision des détails. L'attaque à l'égard des critiques est implicite⁹¹. Elle est confirmée dans « Mes Tableaux du Salon d'automne » lorsque Dalí fait référence aux deux toiles qu'il a exposées⁹² : elles ont provoqué la « méfiance » des critiques, mais ont été « comprises merveilleusement et totalement par les enfants et les pêcheurs de Cadaqués »⁹³. Cette opposition paradoxale entre les références philosophiques et l'apparente simplicité de ses toiles met en lumière la position délicate de Dalí : la lecture des courriers envoyés à Federico García Lorca et Sebastià Gasch au début de l'année 1927 montre à quel point il n'est pas dupe de la validité philosophique de son introduction.

b) La prose poétique

Dans l'introduction de « Saint Sébastien », les revendications péremptoires prônant l'absolue nécessité d'une appréhension claire et précise de la « réalité nue » sont éminemment stratégiques. Lorsque Dalí expose ces idées en privé, il s'exprime avec légèreté et humilité.

Poésie de l'objectivité

Dans les lettres adressées à ces amis de l'époque, peu avant la parution de « Saint Sébastien », il ne cesse de répéter son enthousiasme, son émerveillement devant le spectacle offert par ses yeux. À Lorca, il confie :

⁹¹ Sur les réactions mitigées suite à ses expositions à la galerie Dalmau en novembre 1925 et en décembre 1926, et surtout suite au second Salon d'automne de 1927, voir Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930, op. cit.*, p. 44-45, p. 61-63 et p. 90-91.

⁹² *Appareil et main* (1927), *Le Miel est plus doux que le sang* (1927), voir leur analyse dans *ibid.*, p. 78-90.

⁹³ « Els Meus quadros del Saló de tardor » (1927), dans *L'Alliberament dels dits, op. cit.*, p. 39.

« Je suis superficiel, et l'extérieur m'enchanté, parce qu'en fin de compte, l'extérieur c'est l'objectivité. Aujourd'hui l'objectivité en poésie correspond à ce qui me plaît le plus, et je ne trouve l'émotion de l'Éthéré que dans ce qui est objectif. »⁹⁴

La différence de ton est sensible mais l'idée principale est bien identique dans une lettre adressée à Sebastià Gasch, dont il connaît l'acuité du jugement critique :

« Je ne vois pas de questions auxquelles il faudrait répondre dans le monde qui nous entoure, je vois seulement des faits objectifs à constater. Là s'arrête le sens de toute philosophie pour moi ; la science seule est encore vivante... »⁹⁵

Ces deux extraits illustrent parfaitement le point essentiel défendu dans l'introduction de « Saint Sébastien » : l'appréhension objective de l'extérieur. En outre, la lettre à Gasch met en lumière les limites que Dalí assigne à la philosophie en tant qu'outil pour la compréhension du monde. L'aphorisme présenté, malgré sa complexité, est utilisé et exemplifié dans le seul but de légitimer la position esthétique défendue par Dalí, la nécessité du *voir*. Un an après « Saint Sébastien » et la lettre à Gasch, il publie dans *L'Amic de les Arts* « Nouvelles limites de la peinture », riche analyse d'esthétique dédiée à son ami critique⁹⁶. Développant ses idées concernant le rapport entre la nature et la poésie, Dalí se demande : « Faudra-t-il se réclamer de ce fou d'Héraclite ? »⁹⁷

⁹⁴ Lettre du début juin 1927, reproduite dans *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, notes et chronologie de Rafael SANTOS TORROELLA, traduction et adaptation de S. Ponce et F. Navarro, Carrere, 1987, p. 86.

⁹⁵ Extrait d'une lettre à Sebastià Gasch, probablement de 1927, cité dans *L'Œuvre littéraire de Salvador Dalí, vue dans son ensemble*, Johanna VAN DE PAS, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁶ « Nous límits de la pintura », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°22, 29 février 1928, p. 167-169 ; n°24, 30 avril 1928, p. 185-186 ; n°25, 31 mai 1928, p. 195-196, reproduits dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 61-87.

Dans ce texte où il attaque le critique Rafael Benet, les références abondent : Raynal, Morandi, Severini, Cézanne, De Chirico, De La Serna, Miró, Tanguy, Arp, Ernst, Breton (Dalí cite un long extrait du *Surréalisme et la peinture* (André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 2002 (réédition du texte (NRF, 1928), augmentée avec d'autres écrits, p. 69), dans *L'Alliberament dels dits*,

Les créations de Dalí, qu'elles soient picturales ou littéraires, tendent vers la poésie. Celle-ci repose, comme il le confie à Lorca, sur l'objectivité scientifique. Le simple constat de « faits » devient la seule forme poétique moderne et valable. Le courrier à Gasch le confirme :

« [...] pour moi une oreille est de la poésie, précisément parce que son miracle consiste dans le fait de ne rien signifier en dehors de sa morphologie anatomique, en dehors de sa constitution physique etc. »⁹⁸

Il reprend quasiment mot pour mot cette idée dans « Saint Sébastien » : le martyr, « lavé des symbolismes, était un fait dans son unique et simple présence. »⁹⁹ Bien plus que de la philosophie, c'est une prose poétique¹⁰⁰ que Salvador Dalí offre au lecteur afin d'affermir la légitimation de sa peinture. En 1927, il adresse à Lorca cette question fermée : « Ne crois-tu pas, toi, que les uniques poètes, les seuls qui réellement créent la poésie moderne, soient nous, les peintres. Si ! »¹⁰¹. Cherchant à défendre la modernité de sa pratique artistique, Salvador Dalí s'arroge la qualité de poète, convaincu que l'image picturale possède la même valeur poétique que l'image littéraire, lorsqu'elles

op. cit., p. 81-82), Zervos, Picasso, Ozenfant, Man Ray, Jeanneret, Braque, Kandinsky, Léger, Kiriato Ghyka, Masson, Vermeer, Rembrandt, compositeurs, philosophes...

⁹⁷ « Nous límits de la pintura » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁸ Cet extrait d'une lettre à Sebastià Gasch, probablement de 1927, contient la première mention de « l'oreille », appelée à devenir un ressort esthétique majeur ; voir Johanna VAN DE PAS, *L'Œuvre littéraire de Salvador Dalí, vue dans son ensemble*, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁹ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁰⁰ Le style est identique à celui de « Mon amie et la plage », « Noël à Bruxelles (conte antique) », deux proses poétiques qui contiennent des éléments primordiaux de son esthétique ; « Dues Proses. La meva amiga i la platja. Nadal a Brussel·les (Conte antic) », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°20, 30 novembre 1927, p. 104, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 49-52.

¹⁰¹ Extrait d'une lettre de 1927 à Lorca, cité dans *El Pensament de Salvador Dalí en el lindar dels anys trenta*, Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *op. cit.*, p. 159 ; dans le même ordre d'idée, « il n'y a pas de poètes qui écrivent : les meilleurs peignent ou font du cinéma », extrait cité par Christopher MAURER, « Amor y esgrima », dans *Ola Pepín ! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Collectif, actes des trois journées de mai 2004 organisées pour le centenaire des naissances de Dalí et José Bello Lasierra (Pepín), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundació Caixa Catalunya, Espagne, avril 2007, p. 11-21.

enregistrent la réalité nue. À nouveau, l'influence de Eugeni d'Ors est claire puisque cette apostrophe à Lorca le cite quasiment mot pour mot¹⁰² ; l'idée est en plus au cœur des débats artistiques modernistes en Espagne. Dalí le peintre se fait alors écrivain et publie son texte sous le patronage de son ami intime, le poète Lorca. Le titre même de l'article est une première dédicace, d'ordre privé, au Grenadin. Fréquemment à l'époque, Dalí fond l'image de saint Sébastien dans celle de Lorca : il retouche par exemple un portrait photographique envoyé par le poète vers 1927 en dessinant une « auréole », quelques « veines » saillantes « sur la peau » et un « chapiteau cassé » sous ses pieds¹⁰³ [1.56.]. En plus de cette identification, il dédicace littéralement l'article « À F. García Lorca » : il rend alors public l'hommage au poète. En revanche, Dalí n'inscrit pas le texte dans l'orbite du style du poète andalou, mais bien dans celui plus large d'une pratique poétique moderne¹⁰⁴. Dans les six derniers chapitres – « Description de la figure de saint Sébastien », « Vents alizés et contre-alizés », « L'air de la mer », « Héliomètre pour sourds-muets », « Invitations à l'astronomie » et « Putréfaction » –, sa prose poétique, affranchie du romantisme de son journal d'adolescent ou de ses poèmes de jeunesse, dénote une richesse et une originalité indéniables. Ils donnent forme à son programme esthétique : la copie froide du monde extérieur obtenue par un constat scientifique, seul moyen pour lui d'atteindre la poésie.

¹⁰² Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llinatge dels anys trenta*, op. cit., p. 159.

¹⁰³ Extraits de « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 16 et 17.

¹⁰⁴ Les différences naissantes de style et d'approche quant à la poésie mènent Salvador Dalí à s'éloigner progressivement de son modèle : la parution en 1928 de *Romancero Gitano*, recueil groupant des vers écrits de 1924 à 1927 – soit la période d'amitié intense entre les deux artistes – conduit à une prise de distance de Dalí qui critique sévèrement un livre « conventionnel », « artistique » et « putrefacto » ; voir Agustín SANCHEZ-VIDAL, « Dalí-Buñuel : Encuentros y Desencuentros », dans *Ola Pepín ! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Collectif, op. cit., p. 26.

Le recours aux appareils enregistreurs

En plus du rappel de la mise en avant du rôle de la vision dans le processus créatif, la photographie de László Moholy-Nagy illustrant en 1929 la couverture de *Gasete de les Arts* ajoute le recours à l'appareil mécanique [1.67.]. Le motard penché en pleine vitesse symbolise idéalement l'élan dont se sent investi l'artiste moderne lorsqu'il utilise cet accessoire obligatoire ; plus encore, en accentuant sur la quasi-fusion de l'homme et de la mécanique, l'image révèle une figure centrale dans le processus artistique de Dalí : l'homme-appareil, garant de l'authenticité de la révélation. Dans les six derniers paragraphes de « Saint Sébastien », l'écrivain est un simple récepteur qui se contente de noter précisément, sans émotion ni jugement, ce qu'il observe. À la concision des onze phrases introduisant sa réflexion, répond une profusion de détails concrets précisant les visions centrées sur le saint, applications littéraires d'une appréhension fidèle de l'environnement. Cette description est donc rythmée par une abondance de références lexicales scientifiques ou se rapportant à la vision : dix occurrences du verbe *voir*, trois du verbe *regarder*, huit références à *l'œil*. Puisque « le plus profond est un épiderme »¹⁰⁵, Dalí s'emploie à constater avec « l'exactitude du double décimètre »¹⁰⁶ une beauté inédite. Il propose au lecteur, à travers la description du saint, un catalogue foisonnant d'images : des objets nouveaux voisinent avec des inventions proprement daliniennes. La clarté et l'authenticité de ces visions reposent sur le recours aux appareils, optiques ou pseudo scientifiques, qui permettent de *voir* ou de quantifier le *vu*.

¹⁰⁵ Extrait d'une lettre à Sebastià Gasch, cité par Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930, op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁶ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits, op. cit.*, p. 22.

Les inventions

Aspect surprenant dans le dispositif « objectif » que Dalí met en place, le recours à l'appareil est d'abord utilisé sur un mode totalement inventif. De pures créations issues de l'esprit du peintre sont censées enregistrer et mesurer la beauté de la réalité nue. Elles sont décrites de manière simple et froide et s'insèrent, comme les objets réels, dans la poétique du constat que vante Dalí. Comme Enriquet peut compter les vagues sur la toile de Dalí, ce dernier peut mesurer la douleur de saint Sébastien :

« Un des appareils portait ce titre : *Héliomètre pour sourds-muets*. Déjà le nom m'indiquait sa relation avec l'astronomie, mais par dessus tout la mettait en évidence sa constitution. C'était un instrument de haute poésie physique formé par des distances et par les relations de ces distances ; ces relations étaient exprimées géométriquement dans quelques secteurs, et arithmétiquement dans d'autres ; au centre, un simple mécanisme indicateur servait à mesurer l'agonie du saint ; ce mécanisme était constitué par un petit cadran de gypse gradué, au centre duquel un coagulum rouge emprisonné entre deux cristaux servait de sensible baromètre à chaque nouvelle blessure. »¹⁰⁷

L'importance des théories exposées dans *l'Esprit nouveau*, celles de Severini ou de De Chirico, celles de Eugeni d'Ors enfin, prennent ici leur pleine mesure : « science » du calcul, de la mesure pour le constat des faits, astronomie comme métaphore idéaliste de la métaphysique¹⁰⁸, mènent à la poésie moderne. La description du saint s'appuie donc sur un arsenal technique dont la qualité première n'est pas la vraisemblance mais plutôt la complexité pseudo scientifique. Dalí n'a pas à *interpréter* sa vision du saint pour en

¹⁰⁷ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 18.

¹⁰⁸ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el lindar dels anys trenta*, op. cit., p. 159.

dégager la douleur, en souligner l'agonie ; il n'a qu'à constater les indications précises fournies par l'intermédiaire des appareils qu'il invente et décrit :

« Gravé sur la monture de platine de ces nets et exacts cristaux, on lisait : *Invitations à l'astronomie* ; et plus bas, avec des lettres qui imitaient le relief : *Sainte Objectivité*. Sur une baguette de verre numérotée, on pouvait lire encore : *Mesure des distances apparentes entre des valeurs esthétiques pures* ; et à côté, sur une éprouvette très fine, cette annonce subtile : *Distances apparentes et mesures arithmétiques entre des valeurs sensuelles pures*. Cette éprouvette était pleine, jusqu'à la moitié, d'eau de mer. »¹⁰⁹

Douleur, esthétique et sensualité deviennent des valeurs comptables et mesurables grâce aux instruments créés par Dalí, appareils dérivés très librement des dernières avancées scientifiques et industrielles. Une fois encore, c'est le ton et le vocabulaire rigoureux employés par l'auteur qui ne laisse aucun doute possible sur la véracité du témoignage.

Les appareils optiques

Suivant ces prémices surprenants, Dalí poursuit la description du saint grâce à la transcription d'une vision mécanique qui s'appuie sur les appareils optiques – certes l'appareil photographique, mais aussi des jeux de verres grossissants, des miroirs, des reflets, des plaques sensibles, des ralentis et des accélérés cinématographiques. Ce catalogue des possibilités offertes par les appareils optiques donne forme à sa poésie du constat. L'auteur, enregistreur-transmetteur d'images littéraires, tente de s'effacer davantage pour laisser œuvrer l'appareil photographique, producteur d'images indicielles. Le recours à la machine optique pour supplanter le créateur s'exprime parfaitement dans « La Photographie, pure création de l'esprit », paru dans *L'Amic de les Arts* deux mois après « Saint Sébastien », et premier article consacré intégralement à

¹⁰⁹ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 18-19.

l'éloge de la photographie. Introduit par une citation de René Crevel¹¹⁰, le texte de Dalí chante les louanges de l'appareil photographique et de sa production. Les parallèles avec « Saint Sébastien » sont flagrants, tant dans l'expression littéraire – des phrases types et un vocabulaire communs – que dans l'approche esthétique défendue. En effet, les deux aspects fondamentaux de l'esthétique prônée par Dalí nécessitent le recours à l'appareil photographique : la redécouverte de la réalité nue et donc inédite, et la transmission exacte et précise de ces visions. Dans « La Photographie, pure création de l'esprit », il rappelle le pouvoir d'enchantement offert par le *voir*, posé comme la seule action nécessaire pour la révélation du monde :

« Nous avons confiance dans les nouvelles sortes de fantaisie, nées des simples transpositions objectives. [...] Contentons-nous avec l'immédiat miracle d'ouvrir les yeux et d'être adroit dans l'apprentissage à bien regarder. »¹¹¹

En outre, l'article pose explicitement, dès sa première ligne, la puissance poétique de l'appareil photographique : « Claire objectivité du petit appareil photographique. Cristal objectif. Lentille de poésie authentique. »¹¹² Les appareils révélateurs vont, plus que prolonger, véritablement remplacer l'œil humain grâce à leur acuité nouvelle, devenant ainsi les vecteurs privilégiés de la poésie des faits : « Photographie, captatrice de la poésie la plus subtile et incontrôlable ! »¹¹³ Ce glissement, symboliquement rappelé par la mise en avant en 1929 du motard fusionnant avec sa monture sur la couverture de la *Gaseta de les Arts*, est primordial. Le texte même de « La Donnée photographique » en

¹¹⁰ « La peinture n'est pas la photographie, disent les peintres. Mais la photographie n'est pas non plus la photographie. » ; ces phrases sont issues de « Le Miroir aux objets », dans *L'Art vivant*, Les nouvelles littéraires, Paris, n°14, 15 juillet 1925, p. 23-24.

L'article de René Crevel présente six photographies de Man Ray classées par type : classique, romantique, Esprit nouveau, impressionniste, rayogramme et naturaliste.

¹¹¹ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 33-34.

¹¹² *Ibid.*, p. 33.

¹¹³ *Ibid.*, p. 35.

1929 répète en majuscule que la vision de l'appareil photographique « est encore, et ESSENTIELLEMENT, LE VEHICULE LE PLUS SUR DE LA POESIE »¹¹⁴.

En plus de cette dimension poétisante, la vision mécanique froide est utilisée comme le moyen de court-circuiter, de nier la valeur des productions qui reposent sur une vision interprétative du monde.

I.A.2. Un peintre au discours radical

Dès « Saint Sébastien », Dalí utilise l'appareil optique dans le but de mettre à jour la médiocrité des productions appréciées par les autorités artistiques. « Putréfaction », le dernier paragraphe de l'article, présente au lecteur « le côté opposé du verre grossissant de saint Sébastien », à travers lequel « [t]out [...] était angoisse, obscurité et tendresse encore. »¹¹⁵ Ce monde des putréfiés est notamment constitué par :

« les artistes transcendants et pleureurs, loin de toute clarté, cultivateurs de tous les germes, ignorants de l'exactitude du double décimètre gradué ; les familles qui achètent des objets artistiques pour le dessus des pianos »¹¹⁶

À partir de cette constatation, irrévocable puisque permise par l'optique du verre grossissant, Dalí intensifie sa stratégie de la table rase en entamant une attaque en règle de toutes les productions qu'il ne considère pas « modernes ». L'appareil photographique fait office d'accessoire indispensable à la *déshumanisation*¹¹⁷ car ses

¹¹⁴ « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 152.

¹¹⁵ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 22.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 22. Le piano est un objet symbolique qui revient souvent dans les œuvres de Dalí. Il est lié au souvenir d'un livre placé dessus et qui présentait des photographies des conséquences des maladies vénériennes, d'après Agustín SANCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*, « La linea del Horizonte », Editorial Planeta, Barcelona, 1996, p. 25 (A. Sanchez Vidal, 1988).

¹¹⁷ *La Déshumanisation de l'art*, essai d'esthétique d'Ortega y Gasset, présente l'*infraréalisme*, obtenu par l'usage « d'une loupe tendue sur l'aspect microscopique de la vie ». Racine de l'art moderne, cette déshumanisation passe par la limitation, voire la suppression totale de la subjectivité. Dalí a pu avoir

enregistrements méthodiques lui permettent de s'éloigner, voire de nier la valeur artistique de toute production teintée de subjectivité. Dalí, en vantant ces transpositions objectives de l'extériorité, revendique cette posture de l'artiste moderne. Dans « La Photographie, pure création de l'esprit », il appelle même à la suppression de la main de l'artiste :

« La main cesse d'intervenir. Subtiles harmonies physico-chimiques.
Plaques sensibles aux plus tendres précisions.
Le mécanisme achevé et exact met en évidence, par sa structure
économique, la joie de son poétique fonctionnement. »¹¹⁸

Depuis l'apparition de la photographie, la fin des peintres est un sujet récurrent dans le champ artistique¹¹⁹. En 1929, les premiers mots de « La Donnée photographique » sonnent comme un rappel¹²⁰. Cependant, sa reconnaissance de la valeur de l'appareil photographique lui permet surtout d'établir une différence claire entre sa pratique de

connaissance des ses idées par l'intermédiaire de Sebastià Gasch, voire l'entendre discourir lors des tertulias du café Pombo à Madrid (*Buñuel. 100 años. Es peligroso asomarse al interior*, Enrique CARNACHO, Manuel RODRIGUEZ BLANCO (com.), Exposition organisée par l'Instituto Cervantes (Madrid), Cinémathèque de Toulouse, 24 fév. – 30 mar. 2000, Centre Pompidou (Paris), 03 mai – 11 juin 2000, Instituto Cervantes- Cinémathèque de Toulouse-Musée national d'art moderne, 2000, p. 38).

¹¹⁸ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 33.

¹¹⁹ Cette réflexion autour de la perte du pouvoir créateur est fréquente à l'époque. Elle peut être illustrée par une invention de Raymond Roussel, écrivain comptant énormément pour Dalí. Dans *Impressions d'Afrique*, son héroïne, Louise Montalescot crée un robot-peintre : « Son fanatisme l'attirant surtout vers la chimie, elle poursuivait âprement, au cours de ses veilles, certaine grande découverte depuis longtemps en germe dans son esprit. Il s'agissait d'obtenir, par un procédé purement photographique, une force motrice suffisamment précise pour guider avec sûreté un crayon ou un pinceau. », Raymond ROUSSEL, *Impressions d'Afrique*, Pauvert, Paris, 2003 (1910), p. 278.

Georges Ribemont-Dessaignes, en 1925 : « Charlatans à palette, chantres à l'huile, voilà qui démontre l'escroquerie de vos parades ! », exclamation issue de « Man Ray », dans *Les Feuilles libres*, Paris, n°40, mai-juin 1925, p. 267-269 (cit. p. 269).

Walter Benjamin, en 1931 : « (...) la plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique qu'aucune image peinte ne saurait plus avoir à nos yeux. », dans « Petite histoire de la photographie », reproduit dans *Œuvres*, t.II, « Folio/Essais », Gallimard, Paris, 2000, p. 295-321 (cit. p. 300).

¹²⁰ « Nous ne nous fatiguerons pas de répéter les lamentables conséquences occasionnées partout où d'une manière ou d'une autre est intervenu l'artiste dessinant. Celui-ci annule automatiquement tout ce qui tombe dans ses mains : illustration, affiche, documentaires, etc. Quand abandonnera-t-on le dessinateur inefficace, inexistant, et quand celui-ci sera-t-il substitué par l'émotion vivante de la donnée photographique ? », « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 151.

peintre et celle qu'il condamne. Dans « Saint Sébastien », il érige une barrière entre deux types d'esthétique pour légitimer son style :

« Propreté et eurythmie de l'utile standardisé, spectacles aseptiques antiartistiques, clartés concrètes, humbles, vivantes, joyeuses, réconfortantes, à opposer à l'art sublime, délirant, amer, putréfié... »¹²¹

Cet extrait contient les premières mentions de « l'antiartistique » et de « l'utile standardisé », concepts chers au jeune peintre.

a) L'antiartistique

Lorsque Dalí expose au Salon d'automne¹²², il juge ses toiles « antiartistiques », ce qui les élève au statut de « poétiques ». Inspiré probablement par « l'assassinat de l'art » de Miró¹²³, l'antiart n'est pas absolu mais marque une différence claire avec un certain type de productions. Dans « Film-Art, Film-Antiartistique », article paru en décembre 1927 et dédié à son ami « Luis Buñuel, cinéaste »¹²⁴, Dalí développe ce concept d'antiart et critique implicitement les tenants du noucentisme opposés au cinéma¹²⁵.

Les actualités cinématographiques

Dans ses articles, l'attrait de Dalí pour la vision mécanique de la caméra est en effet tout aussi sensible que celui pour l'image photographique. Il défend avec ferveur

¹²¹ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 21.

¹²² « Els Meus quadros del Saló de tardor » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 40.

¹²³ Astrid RUFFA, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, op. cit., p. 315.

¹²⁴ « Film-Arte, Film-Antiartístico », dans *La Gaceta literaria*, Madrid, n°24, 15 déc. 1927, p. 4, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 53-59.

¹²⁵ Jordana MENDELSON, « From Dalí's « Documental-París-1929 » to Buñuel's *Eating sea urchins* (1930) », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, op. cit., p. 39-63 (cit. p. 46).

un cinéma à l'opposé des productions qu'il juge artistiques car recherchant des effets stylistiques :

« Le film antiartistique, au contraire, loin de tout concept de sublimité grandiose, nous apprend non pas l'émotion illustrative des caprices artistiques, mais l'émotion poétique complètement nouvelle de tous les faits les plus humbles et immédiats, impossibles à imaginer ni à prévoir avant le cinéma, nés de l'esprit miraculeux de la captation de l'oiseau-film. »¹²⁶

Le parallèle avec « l'oiseau spirituel des trente-six gris et des quarante nouvelles manières d'inspiration » loué dans « La Photographie, pure création de l'esprit »¹²⁷ est filé dès la formule mise en exergue¹²⁸ ; il insiste sur le besoin d'objectivité nécessaire pour la révélation des « faits ». Dès la parution de « Saint Sébastien », Salvador Dalí entend rendre hommage au cinéma et à sa capacité à communiquer des informations brutes. Ainsi, « dans l'orbite antiartistique et astronomique du *Journal Fox* », il se délecte de ces « spectacles, simples faits motivant de nouveaux états lyriques »¹²⁹. Les nouvelles possèdent, selon le peintre, la même capacité expressive que celle des plans de films documentaires qu'il décrit dans son article¹³⁰ : l'absence de tout ressort esthétique interprétatif dans la transmission du fait. Une nouvelle mention de l'astronomie insiste sur la nécessité d'instaurer, avec l'être humain, l'intermédiaire du

¹²⁶ « Film-Arte, Film-Antiartístico » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 57.

¹²⁷ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 33.

¹²⁸ Après la mise en exergue de « ¡ Cuidado que saldrán muchos pájaros ! », équivalent du « Attention le petit oiseau va sortir ! », l'article débute par : « L'oiseau du film, comme celui de la photographie, il ne faut pas aller le chasser loin » ; « Film-Arte, Film-Antiartístico » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 53.

Dans « Le Miroir aux objets », déjà cité par Dalí, René Crevel utilise aussi l'image de l'oiseau : « ... c'est pourquoi le photographe, comme Dieu la femme de l'homme, fait sortir l'oiseau de la chambre noire. Attention : un petit oiseau va sortir, un petit oiseau est sorti, un petit oiseau apporte au nid des jolies filles, des fougères. », « Le Miroir aux objets » (1925), op. cit., p. 23.

¹²⁹ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 21.

¹³⁰ « la guérite d'un train », « le rythme superbe d'une monstrueuse manifestation de grève », « la lente ascension de l'absinthe », entre autres exemples ; « Film-Arte, Film-Antiartístico » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 56-57.

regard mécanisé. La photographie comme le cinéma sont donc des activités claires et joyeuses mais qui possèdent, en dévoilant « l'objectivité nue »¹³¹, la responsabilité de la naissance de l'art moderne, tel que le conçoit Dalí.

La recherche de l'émotion universelle

Cet attrait pour une image mécanisée sans prétentions intellectuelle, sentimentale ou psychologique, est expliqué par une dichotomie entre les réalisateurs artistique et antiartistique¹³². Dalí confirme ainsi l'aspect stratégique de sa critique avec cette reprise du processus d'exclusion / inclusion. Les films honnis ne sont que « simple illustration de ce que l'artiste génial imagine »¹³³, puisque ce dernier « obéit aux procédés arbitraires sentimentaux de sa génialité. »¹³⁴ En revanche, le film antiartistique naît des « nécessités techniques » de la caméra et de « l'instinct enfantin et très gai »¹³⁵ de son réalisateur sportif. Derrière les multiples provocations de l'article se révèle une différence fondamentale entre art et anti-art : avec ce dernier, l'émotion, conduite subjective s'il en est, devient « primaire, constante, standardisée »¹³⁶. Elle acquiert ainsi la capacité à être comprise par le plus grand nombre et s'oppose à une culture artistique réservée aux intellectuels attaqués par Dalí. Le cinéma comme la photographie possèdent les mêmes qualités que sa peinture, compréhensible par les enfants et les pêcheurs de Cadaqués. Les nouvelles productions antiartistiques doivent être appréhendables par tous :

¹³¹ « Film-Arte, Film-Antiartístico » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 58.

¹³² Salvador Dalí écrit cet article en castillan et utilise le vocable *filmador* (« celui qui filme ») ; en 1929, dans un article en catalan, lorsqu'il présente Buñuel dans *L'Amic de les Arts*, il emploie l'expression française *metteur en scène* à laquelle il joint le qualificatif de « cinématographique » ; *ibid.*, p. 54-55.

¹³³ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

« [...] le cinéma antiartistique a rafraîchi tout un monde caractéristique et très différencié d'émotions et d'images-types, propres, complètement définies et claires pour l'opinion commune aux milliers de gens qui forment les grands publics cinématographiques. De plus, toute cette création est une création organique et homogène, produit d'anonymes apports et d'un perfectionnement obtenu par le chemin de la standardisation. »¹³⁷

Dalí a conscience de la capacité, propre à la salle de cinéma, à autoriser un certain état hypnotique, idée que l'on retrouve dans les théories de Sigmund Freud sur la psychologie des foules¹³⁸. La standardisation des émotions trouve alors sa parfaite expression dans les films comiques américains :

« [...] seul le cinéma antiartistique, spécialement le cinéma comique, produit des films chaque fois plus parfaits, d'une émotion plus nouvellement intense et très divertissante. »¹³⁹

Dès « Saint Sébastien », Dalí mentionne les acteurs américains Buster Keaton – comique – et Tom Mix – western –, et le français Adolphe Menjou¹⁴⁰. Il rend aussi hommage à de nombreuses reprises à Harry Langdon¹⁴¹. Le cinéma offre un répertoire

¹³⁷ « Film-Arte, Film-Antiartístico » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 55.

¹³⁸ « L'individu en foule se trouve placé dans des conditions qui lui permettent de relâcher la répression de ses tendances inconscientes », Sigmund FREUD, « Psychologie collective et analyse du moi » (1921), dans *Essais de psychanalyse*, Samuel Jankelevitch (trad.), Payot, Paris, 1948, p. 82.

¹³⁹ « Film-Arte, Film-Antiartístico » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 58.

¹⁴⁰ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 21.

L'acteur français est très à la mode : La revue *Ciné-Miroir* lui accorde de nombreux reportages, *Cahiers d'Art* propose « Variations sur Menjou » en 1927, le numéro 8 de *Variétés*, le 15 décembre 1928, publie une photographie, prise par Man Ray, de l'acteur avec sa femme chez le tailleur Knizé à Paris.

¹⁴¹ Salvador DALÍ, Sebastià GASCH et Lluís MONTANYA, « Cinema », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°23, 31 mar. 1928, p. 175, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 89-91 (cit. p. 90) ; réponse de Salvador Dalí à « Enquesta sobre la juventut », *La Publicitat*, 12 déc. 1928, Barcelone, reproduite dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, op. cit., p. 251 ; Salvador DALÍ, « ...Sempre, per damunt de la música, Harry Langdon », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°31, 31 mar. 1929, p. 3, dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 167-168.

Harry Langdon est aussi très apprécié par René Magritte ; voir *La Fidélité des images. René Magritte, le cinématographe et la photographie*, textes de Louis SCUTENAIRE, Editions Lebeer-Hossmann, Bruxelles, 1976.

d'actes humains mécaniques, monotones, répétés. Le portrait photographique de Wallace Berry publié dans le corps de « La Donnée photographique » en 1929 peut être considéré comme un rappel visuel de tout un pan esthétique défendu depuis « Saint Sébastien », dans lequel, avec son style péremptoire caractéristique, il admoneste un célèbre poète : « Buster Keaton – voici la Poésie Pure, Paul Valéry ! – »¹⁴² [1.68.] Dalí mobilise donc l'image mécanisée pour court-circuiter l'intervention interprétative de l'artiste. Agir comme une machine devient pour lui la seule forme valable pour susciter un « type universel d'émotion »¹⁴³. Cette standardisation des images et des émotions fait écho à celle des objets industriels et à leur diffusion par la photographie publicitaire. Sous les vocables d'« utile standardisé », Dalí s'enthousiasme devant la multiplication concrète et visuelle de ces objets modernes.

b) L'utile standardisé

Les objets industriels

L'incroyable bouleversement visuel offert par tous les objets nouveaux est loué tout au long des articles espagnols. Dalí vante la mécanique pour elle-même, comme construction nouvelle porteuse d'une beauté « industrielle ». Les rouages et les assemblages mécaniques de la moto publiée en couverture de *Gasetta de les Arts* en 1929, font écho à cette déclaration, extraite d'une lettre envoyée à Lorca en 1927, qui clame la beauté et la poésie du « moteur nickelé » [1.70.] :

¹⁴² « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 21.

¹⁴³ « Film-Arte, Film-Antiartístico » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 55.

« Je pense la chose suivante : aucune époque n'a connu la perfection de la nôtre ; jusqu'à l'invention des machines, il n'y avait pas eu de choses parfaites, et l'homme n'avait encore rien vu de si joli ni de si poétique qu'un moteur nickelé. La machine a tout changé [...] Il suffit de penser aux objets mal faits et très laids d'avant la machine. Eh Bien, nous sommes entourés d'une beauté parfaite, inédite, qui suscite de nouveaux états de poésie. »¹⁴⁴

Dans « Saint Sébastien », le paragraphe « Invitations à l'astronomie »¹⁴⁵ propose un catalogue de sujets modernes récemment apparus dans la culture européenne, venus pour la plupart des États-Unis d'Amérique : phare nickelé de l'Isotta Fraschini, paquebot et transatlantiques, phonographe¹⁴⁶, automobilistes et autodromes, Bugatti, avion, avenues post-machinistes, Floride, Los Angeles.... Dans « Poésie de l'utile standardisé », article de 1928, Dalí chante le « merveilleux monde mécanique industriel »¹⁴⁷ ; il ouvre son article par une citation de Le Corbusier :

« ... plus forte est la poésie des faits. Des objets qui signifient quelque chose et qui sont disposés avec tact et talent créent un fait poétique. »¹⁴⁸

Sont ensuite passés en revue de nombreux « objets d'authentique et très pure poésie » : « Téléphone, lavabo à pédale, blancs réfrigérateurs lustrés au *Ripolin*, bidet, petit

¹⁴⁴ Lettre du début juin 1927, dans Salvador Dalí. *Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *op. cit.*, p. 82-85.

¹⁴⁵ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 19-22.

¹⁴⁶ Le phonographe est un objet récurrent dans les textes comme dans la vie de Dalí. Il s'inscrit là encore dans les traces de László Moholy-Nagy qui publie, en 1923, « Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Gramophons. », dans *Der Sturm*, n°7, 1923.

De même, l'attrait quasi merveilleux de l'objet est souligné par un personnage de Raymond Roussel, dans *Impressions d'Afrique* : Bob Boucharessas fait des imitations sonores « pouvant donner, à qui fermait un moment les yeux, l'illusion complète de la réalité. », Raymond ROUSSEL, *Impressions d'Afrique*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁷ « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 95.

phonographe... »¹⁴⁹ La « perfection numérique des objets standard », leur « logique pratique », s'oppose à « l'anxiété et la confusion des objets arbitraires », nés du « goût artistique »¹⁵⁰. À cette nouvelle attaque contre les artistes, s'ajoute une critique contre leurs soutiens :

« La majeure partie des gens, mais les artistes surtout, et ceux du réputé *goût artistique* plus que personne, continuent de chasser de leurs très compliqués et illogiques intérieurs la clarté joyeuse, précise, des uniques objets d'une indiscutable époque d'eurythmie et de perfection. »¹⁵¹

Clamer en Catalogne un usage de l'objet industriel est encore une preuve de l'esprit de provocation qui anime Dalí. À l'époque, l'artisanat est grandement défendu par les autorités politiques qui le voient comme une expression typique de la culture catalane, partie prenante de l'identité espagnole¹⁵².

En plus de cet enthousiasme pour les objets nouveaux et industriels, Dalí ajoute subtilement deux dimensions primordiales : leur enregistrement par la photographie et leur diffusion publicitaire.

La publicité

Dans « La Photographie, pure création de l'esprit », il a pris soin d'instaurer le recours à la photographie comme critère esthétique de leur révélation :

¹⁴⁹ « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 95.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵² *Temps d'ahir, Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, 1915-1930*, Lluís CALVO, Josep MAÑA, Juan NARANJO (com.), Fundació La Caixa, Barcelona, 1994, p. 61 *et sq.* ; caractéristiques visibles aussi dans *Idas and Chaos, Trends in spanish photography 1920-1945*, Joan FONTCUBERTA (dir.), L'Art, Barcelona, 1985.

La modernité qu'il défend n'est éprouvée concrètement que par la frange infime de la population qui peut avoir accès à ces nouveaux objets industriels.

« Le cristal photographique peut caresser les froides morbidesses des blancs lavabos ; suivre les lenteurs somnolentes des aquariums ; analyser les plus subtiles articulations des appareils électriques avec toute l'irréelle exactitude de sa magie. [...]

Objets nouveaux, photographiés entre l'agile typographie des annonces commerciales !

Tous les appareils, récemment fabriqués, frais comme une rose, offrent leurs inédites températures métalliques à l'air éthéré et printanier de la photographie. »¹⁵³

Le Catalan, qui s'inscrit ainsi dans une réflexion européenne contemporaine¹⁵⁴, remarque le pouvoir de la photographie publicitaire sur l'individu. En avril 1928, il signe, avec Sebastià Gasch et Lluís Montanyà, un article intitulé « Annonce commerciale – Publicité – Propagande »¹⁵⁵. Le titre de ce texte glorifiant la publicité qui « envahit le paysage urbain », souligne clairement l'action exercée sur le public par la propagation de ces « annonces commerciales ». Afin de persuader son lecteur, Dalí, dans « Poésie de l'utile standardisé », calque son style littéraire sur la nature de ce qu'il décrit. Les ruptures visuelles, provoquées par « la succession discontinue de tailles »¹⁵⁶ des photographies, sont mises en relief par son ton allègre qui sautille d'un objet à

¹⁵³ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 34 et p. 35.

¹⁵⁴ László Moholy-Nagy publie en 1927 « Die Photographie in der Reklame », dans *Photographische Korrespondenz*, Vienne, n°63, sep. 1927.

En France, Aragon défend dès 1918 « ... la fausse harmonie des machines et de l'obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels, de tout ce qui chante *notre* vie, et non point quelque artificielle convention, ignorante du corned-beef et des boîtes de cirage. », « Du décor », dans *Le Film*, Paris, 16 sep. 1918, reproduit dans Louis ARAGON, *Écrits sur l'art moderne*, Jean RISTAT (dir.), préface de Jacques LEENHARDT, Flammarion, Paris, 1981, p. 5-9 (cit. p. 5).

Des exemples sont aussi présentés dans *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Dominique BAQUE (dir.), Jacqueline Chambon, Marseille, 1993 : F. Gaiffe, « La Photographie dans la presse », dans *La Photographie pour tous*, n°15, mars 1925, p. 282-283 ; Louis Chéronnet, « La Publicité moderne : la gloire du panneau », dans *L'Art vivant*, 15 août 1926, p. 618.

¹⁵⁵ « L'Anunci comercial publicitat propaganda », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°24, 30 avr. 1928, p. 184, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 107-110.

¹⁵⁶ « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 96.

l'autre avec la rapidité du « rythme typographique [...] antiartistique des annonces industrielles »¹⁵⁷. Cette particularité stylistique est utilisée dès « Saint Sébastien » : sa description se présente comme une accumulation de détails minuscules et très précis. La sensation de flottement, de flux, due à la succession rapide des phrases enchaînant les visions décrites par Dalí, a été rapprochée des techniques littéraires de deux écrivains espagnols de renom : Eugeni d'Ors et son récit composé « par émulsion »¹⁵⁸, et Ramón Gómez de la Serna et son concept de *gregueria*. Ces figures de style fondent l'image dans un enchaînement de mots, sans lien logique, et créent un ensemble qui peut être considéré comme une succession d'instantanés photographiques. Le « chaos terminologique »¹⁵⁹ utilisé dans les articles de Dalí rejoint ainsi le développement de la publicité des nouveaux objets, voire l'enchaînement des images cinématographiques des *nouvelles* de la Fox : il sert le simple constat de fait.

Dalí prouve la modernité de sa peinture car elle est compréhensible et antiartistique, de la même manière que le film comique ou l'annonce commerciale. Il sert ainsi sa stratégie agressive contre une culture qu'il juge « pourrie », et qui trouve son point d'orgue dans la parution en mars 1928 du *Manifeste Jaune*, ou *Manifeste antiartistique*.

c) Le *Manifeste jaune*

Ce manifeste, signé par Dalí, Gasch et Montanyà, signifie avec fracas la volonté des auteurs de se démarquer de la culture catalane¹⁶⁰. La provocation domine dans la

¹⁵⁷ « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 97.

¹⁵⁸ Sur ce point précis développé par Ors dans *Carnaval de l'Arlequin*, lire Salvador Dalí, Federico García Lorca. *Correspondance, 1925-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), op. cit., note p. 224.

¹⁵⁹ Johanna VAN DE PAS, *L'Œuvre littéraire de Salvador Dalí, vue dans son ensemble*, op. cit., p. 35.

¹⁶⁰ Pour une analyse détaillée de ce manifeste, lire le catalogue *El Manifiesto Amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, Joan M. MINGUET BATLLORI (com.), Fundació Joan Miró (Barcelone), 17 juin – 26 sep. 2004, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Miró, Círculo de Lectores, Barcelone, 2004.

défense acharnée de la nouveauté artistique et de la modernité en général. La photographie est classée parmi les « faits nouveaux pleins d'une joie intense et de jovialité [qui] retiennent l'attention des jeunes d'aujourd'hui »¹⁶¹. En revanche, les personnalités et les manifestations culturelles ou artistiques qui dénotent un ancrage local sont attaquées, car associées implicitement aux compromis faits par les officiels catalans avec la dictature de Primo de Rivera¹⁶² : la sardane, danse traditionnelle, le théâtre lyrico-sentimentaliste de Angel Guimerà¹⁶³ sont alors considérés comme témoins parfaits de « l'inutilité » de la culture catalane, voire de sa « dangerosité » pour la « joie » qui accompagne la « nouvelle époque »¹⁶⁴. De même, l'antiquité grecque est défendue contre sa récupération par les intellectuels de la Fondation Bernat Metge, plus éloignés de son esprit que « les sportifs ». Pour les signataires, la Grèce se perpétue dans :

« l'achèvement numérique d'un moteur d'avion, dans le tissu antiartistique destiné au golf d'une anonyme manufacture anglaise, dans le nu du music-hall américain. »¹⁶⁵

Deux mois après la publication du *Manifeste Jaune*, lors d'un « meeting » tenu par la rédaction de *L'Amic de les Arts*¹⁶⁶, Dalí présente dix principes fondamentaux pour « les

¹⁶¹ « Manifest Groc » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 102-103.

¹⁶² Les différentes manifestations régionales du folklore « espagnol », notamment la sardane, sont récupérées et mises en avant par la dictature du général Primo de Rivera ; à ce sujet, lire Jordan MENDELSON, « From Dalí's « Documental-París-1929 » to Buñuel's *Eating sea urchins* (1930) », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, op. cit., p. 39-63.

¹⁶³ Dramaturge et poète catalan (1845-1924) ; sur ce point lire Enric CIURANS, « Salvador Dalí, un teatre antiguimeranià », dans *Salvador Dalí i les arts. Historiografia i crítica al segle XXI*, Lourdes CIRLOT, Mercé VIDAL, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005 p. 35-44.

¹⁶⁴ « Manifest Groc » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 101.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Ateneo de Sitges, le 13 mai 1928 ; « Per al 'meeting' de Sitges. Els 7 davant 'El Centaure' », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°25, 31 mai 1928, p. 194-195, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 111-115.

gens qui estiment la civilisation ». Le dernier est explicite : « Considérer les artistes comme un obstacle à la civilisation. »¹⁶⁷ Ainsi, les auteurs déclarent à leur auditoire :

« Messieurs : par respect pour l'art, par respect pour le Parthénon, pour Raphaël, pour Homère, pour les Pyramides d'Égypte, pour Giotto, nous nous proclamons antiartistes. »¹⁶⁸

Cette posture critique les tenants d'un art de sensation, voué aux gémonies par les signataires. Ainsi, à la fin du *Manifeste Jaune*, ses auteurs se réclament « des grands artistes d'aujourd'hui » en citant Picasso, Gris, Miró, García Lorca, mais aussi Ozenfant, De Chirico, Reverdy, Éluard, Aragon, ou encore Breton¹⁶⁹. Ces déclarations, qui font écho aux principaux mouvements d'avant-garde européens¹⁷⁰, inscrivent leurs auteurs comme les défenseurs de la modernité artistique espagnole.

L'objectivité de la réalité nue que Dalí défend devant ses amis poètes, critiques, ou devant ses lecteurs, légitime sa peinture en l'inscrivant dans les dernières avancées avant-gardistes européennes, et dans celle d'une culture internationale née du monde nouveau industriel. Sa démarche de renouvellement poétique et visuel récupère alors l'engouement pour le « pur résultat du limpide processus mécanique, introuvable par des chemins qui ne suivent pas ceux de la très claire création photographique »¹⁷¹. Le peintre utilise la photographie pour sa valeur d'image nette, claire et scientifique. Le rapport à l'auteur est nivelé, le Catalan parlant sur le même mode d'un portrait de Juan

¹⁶⁷ « Per al 'meeting' de Sitges. Els 7 davant 'El Centaure' » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 114-115.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶⁹ Salvador Dalí entend inclure dans cette liste tous les surréalistes actifs à Paris, mais cette dernière, beaucoup plus restreinte, présente un compromis évident avec les co-signataires.

¹⁷⁰ Des critiques notent le retard par rapport au futurisme par exemple. Cependant, la machine est glorifiée alors que la Catalogne se trouve encore au stade du pré-machinisme, selon Jaume Miravittles ; voir Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, op. cit., p. 108.

¹⁷¹ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 35.

Gris par Man Ray que d'un cliché d'aquarium, en passant par l'intérieur de la bouche d'un tigre¹⁷². De même, il n'est pas question pour lui de s'engager dans des digressions techniques. L'essentiel est de vanter, à travers l'écrit jusqu'en 1929, la valeur de reproduction mécanique du réel de la photographie. Cette reconnaissance marque une différence entre les artistes modernes et les *putréfiés*, ce qui lui permet d'affirmer son rang de créateur moderne. Ainsi, lorsqu'il déclare que l'émerveillement devant la réalité nue est universel, il s'agit d'une stratégie contre les critiques « qui ne voient pas »¹⁷³.

I.A.3. Des choix subjectifs

Lorsque Dalí publie « La Donnée photographique », il choisit deux détails de la croix de l'église de Vilabertran pour accompagner l'image de la moto par László Moholy-Nagy et le portrait de l'acteur américain [1.67.]. Faisant fi *a priori* de ses précédentes attaques contre la culture catalane, Dalí offre au lecteur de *Gaseta de les Arts* un emblème du patrimoine religieux régional et possédant une renommée qui lui a valu d'être reproduite dans ce même journal en avril 1926¹⁷⁴. En outre, l'abbaye augustinienne construite au XI^e siècle se situe au cœur d'un village qui attire le peintre lorsqu'il est adolescent : ballades fréquentes et poses de chevalet lui permettent de « s'enivrer des lumières du couchant, des rumeurs du crépuscule, de la brillance des étoiles »¹⁷⁵. Choisir un sujet religieux qui fait la fierté de l'Empordà peut paraître étonnant pour vanter les mérites de la donnée photographique, surtout chez un jeune

¹⁷² « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 35.

¹⁷³ Dalí cite Le Corbusier, « Des Yeux qui ne voient pas » (1921 dans *L'Esprit nouveau*), dans « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 95.

¹⁷⁴ Voir la reproduction dans Jordan MENDELSON, « From Dalí's « Documental-París-1929 » to Buñuel's *Eating sea urchins* (1930) », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, op. cit., p. 44.

¹⁷⁵ « Nous prendrions des photos, nous irions à Vilabertran, au bord du lac aux eaux enchantées », Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, op. cit., p. 78, p. 138 (cit.) et note 164 de Fèlix FANES, p. 218.

artiste qui ne cesse de s'attaquer à la tradition régionale et qui entend promouvoir les objets industrialisés. Cependant, comme saint Sébastien est devenu un « pur prétexte pour une esthétique de la sainte objectivité »¹⁷⁶, le portrait du Christ, dans « La Donnée photographique », incarne l'injonction à utiliser la photographie comme révélateur d'une beauté inédite et « objective » [1.71.].

Si Dalí présente l'appareil photographique comme un garde-fou contre toute intervention humaine, il ne peut s'empêcher d'opérer des choix ; malgré ses déclarations d'intention, la dimension subjective à la base de l'enregistrement photographique et de l'interprétation de l'image est sensible dès ses premiers écrits. En s'appuyant sur l'objectivité du document photographique, l'artiste revendique un « savoir regarder » et défend un savoir enregistrer, moyens de s'attaquer à la représentation conventionnelle du monde.

a) L'opposition des contraires : l'étincelle poétique

Dans les articles publiés entre 1927 et 1929, les effets littéraires font office d'équivalents de la déconstruction / reconstruction permise par l'usage de l'appareil et de l'image photographiques. L'opposition sémantique entre *sainte* et *objectivité* se voit ainsi illustrée par le collage du portrait de l'acteur américain avec l'avant-bras du Christ [1.68.].

L'image textuelle

Outre les inventions d'appareils, un autre aspect révélant le rôle de sujet créateur est sensible à la lecture de « Saint Sébastien » : les champs lexicaux de la modernité et du naturalisme se mélangent. L'article, dont le vocabulaire insiste sur les idées

¹⁷⁶ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 17.

« pythagoriciennes » d'équilibre, de mesure et d'ordre¹⁷⁷, désoriente d'autant le lecteur grâce au rapprochement de ces deux réalités antagonistes. Dalí associe sans cesse des champs sémantiques sans rapport qui relient une figure classique de l'histoire religieuse – *sainte* –, à des objets ou des faits ancrés ostensiblement dans la modernité – *objectivité*. Ainsi, dès le premier chapitre, un gymnaste, figure moderne d'une jeunesse sportive et vigoureuse, se cache derrière la douleur de saint Sébastien, martyr succombant sous les flèches. Après avoir souligné l'aspect « exquis » de son agonie, Dalí constate que ses veines lui apparaissent d'une « volupté douloureuse » et que sa tête est à moitié humaine, à moitié une méduse cerclée de nickel¹⁷⁸. Cette stratégie de l'étincelle entre nature et machine, ou plus largement entre deux champs éloignés, est très souvent employée par Dalí. Fêré des lectures des avant-gardes françaises, il s'approprie la clé de voûte de la poésie de Pierre Reverdy, citée par André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* en 1924¹⁷⁹ ; en mars 1928, dans « Poésie de l'utile standardisé », Dalí y fait clairement référence :

« Si poésie est entrelacement amoureux du plus lointain et du plus différent, jamais la lune ne s'était accouplée plus lyriquement avec aucune eau, comme avec la physiologie mécanique nickelée et la rotation somnambule du disque phonographique. »¹⁸⁰

Ainsi malgré ses déclarations hostiles à tout attendrissement romantique, il récupère le vocabulaire traditionnel et le mélange à des attributs modernes : dans un courrier de

¹⁷⁷ Démarche proche de « l'attitude anti-impressionniste du noucentisme orsien », Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 157.

¹⁷⁸ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 15-17.

¹⁷⁹ « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les deux rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... », Pierre Reverdy, cité par André BRETON dans *Manifeste du surréalisme* (1924), reproduit dans *Œuvres Complètes*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, t.I, 1988, p. 324.

¹⁸⁰ « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 96.

1927 à Lorca¹⁸¹, Dalí relie le concept moderne d'« objectivité » à la notion presque surannée d'« Éthéré » ; dans « Poésie de l'utile standardisé », le « monde mécanique industriel, tout juste né » est « parfait et pur comme une fleur » ; de même, « la chair, les végétaux, la mer, les constellations » sont unis aux « petits appareils métalliques »¹⁸². Il n'est pas question pour Dalí de suivre la voie de l'automatisme ni de chercher à nier l'aspect descriptif de sa prose. Au contraire, sa valeur repose sur l'authenticité convenue de l'objet détaillé. Cependant, les effets de langage utilisés par Dalí dès « Saint Sébastien » s'accordent avec un point défendu dans le *Manifeste du surréalisme* : la « capacité à produire des images [...] dont le rôle est de désorienter l'esprit, d'émouvoir violemment, de révéler »¹⁸³ :

« En touchant ses genoux, l'air rare s'arrêtait. L'auréole du martyr
était comme du cristal de roche, et, dans son whisky endurci,
fleurissait une âpre et sanglante étoile de mer. »¹⁸⁴

Comment considérer le fleurissement d'une étoile de mer sanglante dans du whisky autrement que comme le rapprochement de deux réalités éloignées, que comme une flagrante désorientation de l'esprit ? De même, Dalí ne cesse d'inverser l'ordre traditionnel des mots et de provoquer des ruptures syntaxiques, véritables écueils pour une lecture fluide. Savoir utiliser les mots est la première condition à la réalisation d'un monde nouveau. Là encore, le parallèle avec les idées de Breton est flagrant. Dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*¹⁸⁵, texte fondamental pour Dalí¹⁸⁶,

¹⁸¹ Salvador Dalí. *Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *op. cit.*, p. 86.

¹⁸² « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 95 et p. 96.

¹⁸³ Marguerite BONNET, « Notice » au *Manifeste du surréalisme* (1924), André BRETON, *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 1340.

¹⁸⁴ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁵ Le texte paraît d'abord dans *Commerce* en mars 1925, est ressorti en plaquette par Gallimard en 1927, puis Breton l'utilise pour ouvrir *Point du jour* en juillet 1934 aux éditions de la Nouvelle Revue

l'écrivain appelle à la libération du langage, étape nécessaire pour réaliser le changement¹⁸⁷. Sans poser une influence directe de la poétique d'André Breton sur le style de Dalí, un aspect commun, signe de modernité artistique, se dégage : la volonté de rupture avec un langage classique. En court-circuitant les lois conventionnelles du discours, ils critiquent et condamnent l'art et la société traditionnels.

Dalí s'attaque au langage car il représente la première médiation permettant à l'homme de construire son univers. En outre, il propose une redéfinition visuelle en proposant à son lecteur des confrontations ou des analogies entre des photographies clairement décrites.

L'image photographique

Grâce à l'enregistrement et à la redécouverte de la réalité nue, la photographie devient la meilleure alliée pour mettre en valeur des rapprochements visuels nouveaux :

« Dans un grand et limpide œil de vache, se déforme dans le sens sphérique un très blanc et miniaturisé paysage post-machiniste, précis jusqu'à la concrétion d'un ciel coloré où naviguent de minuscules et lumineux petits nuages. »¹⁸⁸

Cependant, si l'optique mécanique de l'appareil photographique facilite des alliances incongrues, la plupart des analogies visuelles résultent des choix de Dalí :

Française ; voir la notice de Marguerite BONNET et Étienne-Alain HUBERT, dans André BRETON, *Œuvres Complètes*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, t.II, 1992, p. 1433-1451.

¹⁸⁶ Il le cite mot pour mot à de nombreuses reprises à partir de 1929.

¹⁸⁷ « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? » ; et plus loin : « Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage. », André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 276.

¹⁸⁸ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 35.

« Un clair portrait d'une orchidée s'unit lyriquement avec l'intérieur photographié de la bouche d'un tigre, où le soleil joue aux mille ombres avec l'architecture physiologique du larynx. »¹⁸⁹

Ces possibilités de rapprochement entre des mondes totalement différents, offertes aussi par le cinéma, sont mises à l'honneur dans « Saint Sébastien » : « le rythme de la Joséphine Baker au *ralenti* coïncide avec la plus pure et lente croissance d'une fleur en accéléré cinématographique. »¹⁹⁰ Ce mariage subtil entre des univers éloignés, dont le frottement fait jaillir le feu, trouve, dans la publication de « La Donnée photographique » (1929), une mise en forme visuelle parfaite. À la gauche de Wallace Berry est accolé l'avant-bras du Christ de la croix de l'église Vilabertran, leur format en hauteur étant identique [1.68.]. Ils trônent au-dessus du titre, occupant toute la largeur de la page [1.67.]. Dalí choisit avec ce dispositif de former un couple unissant deux mondes totalement distincts, voire opposés : il instille à son article une dimension tant merveilleuse que subversive. En effet, la reconstitution baroque d'un corps hybride – buste et visage bien vivant de l'acteur américain et bras décharné sculpté du Christ – dénote une critique évidente. Chaque Catalan à l'époque, élevé dans la tradition catholique, est en mesure d'inscrire cet avant-bras dans le fonds culturel commun et d'en saisir la religiosité. Le titre sous l'image et le texte de l'article renseignent de plus le lecteur sur son origine. Cependant, le cadrage de la photographie décontextualise l'avant-bras, le prive de son aura mystique. En outre, y attacher la photographie d'un acteur américain à la mode, au visage débonnaire et jovial, et par-dessus tout coiffé d'un chapeau, relève, sinon du blasphème, du moins de l'irrévérence. Enfin, si l'on considère ces deux images comme un tout, on découvre un billet de banque de l'époque [1.69.]. Ce billet dalinien, auquel manque la valeur comptable, est une combinaison d'un recto,

¹⁸⁹ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 35.

¹⁹⁰ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 21.

visage de l'acteur à la place de l'effigie – ecclésiastique, royale –, et d'un verso avec la traditionnelle scène religieuse ou solennelle, ici remplacée par un bout de bras et deux petits médaillons. Il rappelle alors un passage de « La Photographie, pure création de l'esprit » où les opérations bancaires et commerciales sont louées pour leur exactitude miraculeuse¹⁹¹.

Associer deux univers éloignés est donc pour Dalí une pratique poétique favorisant la déstructuration de la représentation, qu'elle soit langagière ou visuelle. Il appuie ainsi son entreprise de sape de la société et de l'art traditionnels. Cependant, cette démarche n'a rien d'objective et est basée sur des choix opérés par l'auteur. De même, il convient d'être dans un état spécifique de conscience pour que la simple vision devienne poétiquement signifiante.

b) « Savoir regarder »

« Savoir regarder est tout un nouveau système d'arpentage spirituel.
Savoir regarder est une façon d'inventer. »¹⁹²

Issue de « La Photographie, pure création de l'esprit », cette idée, ancrée dans les discours d'avant-garde, acquiert, à partir de cet article de septembre 1927, valeur de *leitmotiv*¹⁹³. L'image seule ne suffit pas, c'est bien la capacité de l'esprit humain à s'approprier le résultat chimique qui permet la poésie. Le *voir* – que l'on pourrait cantonner au vœu pieux de l'objectivité – subit une modification de taille en devenant un *regarder* – ancré dans la subjectivité.

¹⁹¹ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 33.

¹⁹² *Ibid.*, p. 34.

¹⁹³ « Pour cela, j'ai écrit récemment, en parlant de la photographie : « Regarder est inventer. » », « Els Meus quadros del Saló de tardor » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 40 ; « Nous avons dit à une autre occasion : savoir regarder est un tout nouveau système d'arpentage spirituel », « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 95.

Une disposition spirituelle

Lorsque Dalí décrit saint Sébastien en 1927, il constate : « Plus j’observais son aspect, plus curieux il m’apparaissait. »¹⁹⁴ Cette remarque rappelle la redécouverte du « regard d’enfant », décrite par Louis Aragon dès 1918 :

« Les enfants, poètes sans être artistes, fixent parfois un objet jusqu’à ce que l’attention le grandisse, le grandisse tant, qu’il occupe tout leur champ visuel, prend un aspect mystérieux et perd toute corrélation avec une fin quelconque. »¹⁹⁵

Dans « Mes Tableaux du Salon d’automne », en octobre 1927, Salvador Dalí pose une dichotomie catégorique entre ceux qui savent regarder et ceux qui ne peuvent revenir à ce regard naïf face aux objets coutumiers :

« Savoir regarder un objet, un animal, d’une manière spirituelle, c’est le voir dans sa plus grande réalité objective. Les gens, cependant, voient tout uniquement des images stéréotypées des choses, pures ombres vides d’expression, purs fantômes¹⁹⁶ des choses, et trouvent vulgaire et normal tout ce qu’ils ont l’habitude de côtoyer fréquemment, aussi merveilleux et miraculeux que ce soit. »¹⁹⁷

Atteindre cette « plus grande réalité objective » est une faculté qu’il faut posséder ; comme de nombreux acteurs européens de l’avant-garde artistique, Dalí ressent « le paralysant insolite » de tout ce qui est « extraordinairement ordinaire »¹⁹⁸. Ainsi, dans ses toiles ou dans ses images littéraires, en plus de vanter l’extériorité, il s’arroge la capacité de révéler le « merveilleux » et le « miraculeux » des objets. C’est donc par le

¹⁹⁴ « Sant Sebastià » (1927), dans *L’Alliberament dels dits*, op. cit., p. 16.

¹⁹⁵ Louis ARAGON, « Du décor » (1918), dans *Écrits sur l’art moderne*, op. cit., p. 6.

¹⁹⁶ Le mot original catalan est *fantasmes* ; il se traduit par fantômes mais aussi par phantasmes.

¹⁹⁷ « Els Meus quadros del Saló de tardor » (1927), dans *L’Alliberament dels dits*, op. cit., p. 40.

¹⁹⁸ Louis ARAGON, « La Peinture au défi », préface du catalogue de l’exposition de collages, galerie Goemans, mars 1930, dans *Écrits sur l’art moderne*, op. cit., p. 27-47 (cit. p. 27).

regard que Dalí s'affranchit de toute pesanteur classique. Ce processus de dépassement de la vision traditionnelle est soutenu par l'image photographique. Dès 1927, et malgré les descriptions enthousiastes des objets standardisés, il a conscience que n'importe quel objet devient inédit grâce à son enregistrement. Ainsi lorsqu'il prépare la publication d'un poème illustré de photographies – non aboutie – en novembre 1927, il confie à Lorca :

« Je t'envoie mon 'poème' et les photos pour Gallo. Il faut absolument faire très attention à la typographie et suivre mes indications, aux endroits où il y a des numéros, il faudra mettre les photos qui portent les titres suivants : I-papillon ; II-poule ; III-visage spécial. [...] si on les supprime, le poème y perd beaucoup, puisqu'il s'agit de quelque chose de très organique et homogène. Je crois avoir réussi à rendre, même si ce n'est qu'un peu, la réalité, hors du conventionnalisme et de la stylisation de la poésie ordinaire. [...] comme tu peux le voir, il s'agit d'une seule photo présentée de différentes manières [...] »¹⁹⁹

Grâce à l'alliance de la photographie et de son poème, Salvador Dalí veut « réussir à rendre la réalité ». Il s'appuie pour cela sur un seul cliché dont on ignore le sujet mais qui, grâce aux légendes – donc à l'interprétation créatrice de l'auteur – dévoile trois inclinaisons de sens différentes. En outre, cet extrait atteste du rejet du « conventionnalisme » pour appréhender le réel ; si l'on *sait* regarder, l'enregistrement sur la surface plane du papier sensible permet la révélation d'une réalité insoupçonnée. Ce refus des conventions raisonnables, qui marque sa modernité, est rendu « objectif » grâce à l'image photographique. Le dispositif d'enregistrement, et non pas seulement l'appareil, favorise la déconnexion des lois rationnelles, et la captation d'une réalité inédite. Le savoir enregistrer devient donc l'application concrète du savoir regarder.

¹⁹⁹ Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936, op. cit.*, p. 108.

Savoir enregistrer

Le gros plan du visage du Christ, publié dans « La Donnée photographique » en 1929, facilite l'état d'attention accrue, comme Dalí l'explique dans « Saint Sébastien » [1.71.] :

« Quand s'arrêtaient mes yeux sur un détail quel qu'il soit, ce détail s'agrandissait comme dans un *gros plan* cinématographique, et il atteignait sa plus grande catégorie plastique. »²⁰⁰

Les bouleversements provoqués par la popularisation de la photographie permettent des recherches créatrices expérimentales très souvent louées par les critiques²⁰¹. Dans *L'Art vivant* en 1930²⁰², Carlo Rim définit « l'exagération poétique » de la réalité objective enregistrée par l'appareil photographique. Il loue alors les « premières métamorphoses photographiques » qui confèrent « une originalité mystérieuse » aux formes connues. Dans le cadre de l'image, la fixation précise de tous les détails les plus infimes suggère un caractère irréel à cet instant de réalité, arraché au temps. De même, Walter Benjamin souligne la révélation offerte par l'image photographique :

« Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue ; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle. »²⁰³

²⁰⁰ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 19.

²⁰¹ Cette pratique gagne même les amateurs comme en témoigne « Voyage autour de ma chambre », article de Louis Chéronnet en 1934, reproduit dans *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Dominique BAQUE (dir.), op. cit., p. 154.

²⁰² Carlo RIM, « Curiosités photographiques. Les jeux de l'amour et du hasard », dans *L'Art vivant*, 15 novembre 1930, p. 870, reproduit dans *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Dominique BAQUE (dir.), op. cit., p. 71-72.

²⁰³ Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), dans *Œuvres*, t.III, « Folio/Essais », Gallimard, Paris, 2000, p. 72.

Cet extrait dévoile le rôle fondamental de l'être l'humain dans le processus de prise de vue. Si Dalí se permet des tournures radicales à l'égard de l'intervention humaine, il demeure évidemment conscient du rôle et de la valeur du photographe. Dans « La Donnée photographique », le cadrage en gros plan permet dans un premier temps, comme il l'explique dans l'article, d'appréhender le visage du Christ avec plus de précision et de clarté que lorsqu'il repose dans son décor naturel²⁰⁴. Surtout, l'exagération du gros plan déconnecte les réseaux de liens logiques et rationnels pour donner à la conscience une image vierge de tout présupposé. Le dispositif de prise de vue de Joan Subias invente une nouvelle sculpture : « Le seul fait de la transposition photographique implique déjà une invention totale : l'enregistrement d'une REALITE INEDITE. »²⁰⁵ L'article rend ainsi hommage à László Moholy-Nagy pour qui « la représentation si elle se fait d'un point de vue original tend à la création »²⁰⁶. L'usage de la technique par Subias, loin d'être neutre, dévoile une forme inédite mais réelle du visage du Christ, « ce qui équivaut à sa totale invention »²⁰⁷. Cette photographie permet donc à Dalí de rappeler la puissance créatrice du recours à l'appareil photographique qu'il vante depuis 1927 :

²⁰⁴ « Dans la réalité, la tête fait 6,5 cm de haut pour 5,5 de large, et c'est absolument impossible, à cause de l'illumination toujours circonstancielle dans le monde phénoménique, de l'apprécier même approximativement comme nous l'offre la si blâmée, froide et antiartistique donnée photographique. », « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 153.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁶ Cité par Alain MOUSSEIGNE, « Rôle et place de la photographie dans les revues d'avant-garde artistiques en France », dans *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Actes du colloque organisé au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, les 15, 16 et 17 fév. 1974, Travaux VIII, Université de Saint-Étienne / Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression contemporaine, Saint-Étienne, 1975, p. 317-328 (cit. p.322).

²⁰⁷ « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 153.

« Un léger détachement, un imperceptible penchant, une savante translation dans le sens de l'espace, pour que – sous la pression de la tiède pointe des doigts et du ressort nickelé – sorte, de la pure objectivité cristalline du verre, l'oiseau spirituel des trente-six gris et des quarante nouvelles manières d'inspiration. »²⁰⁸

Les changements d'échelle, d'axes de prises de vues, les cadrages, toutes les nouvelles possibilités de regard offertes par la photographie suscitent l'admiration de Dalí. Ils conduisent vers cette « optique sans préjugé » louée par László Moholy-Nagy²⁰⁹. L'image photographique claire et précise permet de laisser libre cours à la nouvelle vie de l'objet, qu'il soit fraîchement sorti de l'usine ou isolé dans la pénombre d'une église. Ainsi le Christ n'est plus le fondement de la religion chrétienne mais un visage masculin sculpté. Grâce au fort contraste entre les détails plongés dans l'ombre et ceux écrasés par la lumière du photographe, ce sont bien les yeux fermés et l'expression de lassitude qui prend le pas sur l'idée traditionnelle de la souffrance liée au martyre. À l'image du saint Sébastien gymnaste, ce Christ est patient : il souffre en silence et a attendu impassiblement que la machine photographique vienne révéler son visage las. Dalí trouve donc dans la photographie un moyen d'enregistrer l'extérieur avec « plus de réalité que la vision directe »²¹⁰.

Devant cette responsabilité allouée à l'image photographique, les qualités de regard de l'opérateur sont primordiales. Dans « La Donnée photographique », Dalí met en avant l'esprit de Joan Subias qui :

²⁰⁸ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 33.

²⁰⁹ Il déclare d'ailleurs dans le même article : « L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ne sait pas écrire mais celui qui ne connaît pas la photo. », László MOHOLY-NAGY, « La photo ou la mise en forme de la lumière » (1928), reproduit dans *László Moholy-Nagy*, Catherine DAVID (com.), Musée Cantini, Marseille, 05 juil. – 15 sep. 1991, Musée de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 403-406 (cit. p. 404).

²¹⁰ « Per al 'meeting' de Sitges. Els 7 davant 'El Centaure' » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 113 ; « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 152.

« lie à une grande érudition les conditions primordiales de l'esprit (si faibles généralement parmi ceux qui se dédient à la recherche archéologique), qui lui permettent d'être spectateur simultanément d'une œuvre de Max Ernst et d'une sculpture romane. »²¹¹

Ainsi, être amateur de la peinture de Max Ernst, peintre surréaliste, tout en appréciant l'art roman est une preuve, selon Dalí, de la capacité moderne à savoir regarder. Ce glissement vers le surréalisme, vanté en 1929, débute durant l'année 1928, probablement suite à la lecture par Dalí de l'ouvrage de Breton, *Le Surréalisme et la peinture*²¹², dont une longue partie est consacrée à Max Ernst.

c) Réalité et surréalité

La deuxième partie de « Nouvelles limites de la peinture », article publié en avril 1928, cite longuement André Breton. Dans un paragraphe intitulé « En réalité », Dalí traduit un passage paru dans *Le Surréalisme et la peinture*, concernant la surréalité contenue dans la réalité²¹³. Il trouve en effet dans le développement de cette idée un lien avec sa volonté de révéler la réalité nue. Fin septembre 1928, il envoie un courrier à Lorca et, exalté comme souvent dans ses lettres au Grenadin, il explique :

²¹¹ « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 153.

²¹² André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 2002 (réédition du texte (NRF, 1928), augmentée avec d'autres écrits).

²¹³ « Nous límits de la pintura » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 81.

« Je suis justement convaincu qu'aujourd'hui en poésie l'effort n'a de sens que lorsqu'il se propose de nous libérer des idées que notre intelligence a peu à peu forgées artificiellement, jusqu'à les doter de leur sens réel et exact. Il faut libérer les petites choses des idées conventionnelles auxquelles l'intelligence a voulu les soumettre. Alors, ces jolies petites choses agissent seules, en accord avec leur réelle et consubstantielle façon d'être. Qu'elles décident elles-mêmes de la direction et de la projection de leurs ombres ! Et il se peut que ce dont nous imaginons l'ombre étendue n'en fasse aucune, etc, etc. Laid-beau ? Des mots qui n'ont plus aucun sens. [...] Le surréalisme est un des moyens d'évasion. L'important c'est cette évasion. »²¹⁴

La recherche d'une poésie objective passe par la perte des repères créés « artificiellement » par l'intelligence et le surréalisme représente à partir de 1928 un moyen pour y arriver. Dalí attire alors l'attention de façon explicite sur le mouvement parisien avec la parution le 15 octobre 1928 de « Réalité et surréalité »²¹⁵. Afin d'illustrer le pouvoir du *savoir regarder*, il offre au lecteur un exemple de cette perte des repères rationnels face à la réalité :

²¹⁴ C'est Dalí qui souligne ; lettre du début septembre 1928, reproduite dans *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *op. cit.*, p. 130.

²¹⁵ «Realidad y Sobrerrealidad », dans *La Gaceta literaria*, Madrid, n°44, 15 oct. 1928, p. 7, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 125-132.

L'extrait de la lettre à Lorca est remanié pour la parution de « Réalité et surréalité ». Il est alors obscurément théorisé, trait spécifique à la prose de Dalí : « Sur ce vertex aux mille ramifications de notre esprit dans lequel nous est inadmissible toute activité qui ne tende pas à la connaissance poétique de la réalité (ces deux mots venant en une constante surimpression), et dans lequel enfin le mot « beau » et « laid » a cessé d'avoir entre nous tout sens, nous apprécions limpidement nos préférences, nées de la capacité amoureuse des plus cruels et inaperçus enlacements pathétiques par leur épaisse stérilité, ou des impossibilités d'enlacement des unions aperçues précisément et également pathétiques par leur morbide fécondité inutile, aride également, douloureuse et gaie, respectivement. », *ibid.*, p. 127.

« Il s'agit, donc, d'un instant très rapide dans lequel a été captée la réalité dudit ensemble à un moment où celui-ci, grâce à une subite inversion, s'est offert à nous et a été considéré loin de l'image stéréotypée antiréelle que notre intelligence s'est forgée artificiellement, le dotant d'attributions cognitives, fausses, nulles par raison poétique, et qui seulement par l'absence de notre contrôle intelligent sont possibles à éluder. »²¹⁶

Cette anecdote rappelle le saisissement ressenti par Dalí devant des photographies « objectives ». Les sujets capturés livrent sur une surface fixe et plane tous leurs détails, permettant à l'observateur de se détacher d'une appréhension visuelle coutumière²¹⁷. Ainsi, la vision seule ne suffit pas car elle est très souvent conditionnée par une intelligence condamnée par Dalí. Comme il l'explique dans une conférence tenue le 16 octobre 1928 à Barcelone :

« Bien loin du témoignage équivoque des sens que suppose le naturalisme, la réalité peut seulement être captée par les chemins inexplorés de l'esprit, de la surréalité. »²¹⁸

La disposition spirituelle qui permet de doter la réalité du monde objectif d'« une apparence d'absolue irréalité »²¹⁹ est favorisée par l'utilisation de la photographie :

²¹⁶ «Realidad y Sobrerrealidad » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 126.

²¹⁷ Nous pouvons percevoir ici des points communs avec la théorie de la *gestalt* analysée ensuite par Anton EHRENZWEIG, *L'Ordre caché de l'Art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, 1974 (*The hidden order of art*, 1967).

²¹⁸ « Art català relacionat amb el més recent de la jove intelligència », conférence du 16 oct. 1928 durant le Salon d'automne, salle Parés, reproduite dans *La Publicitat*, Barcelone, 17 oct. 1928, puis dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 133-146 (cit. p. 137.)

²¹⁹ *Ibid.*

« Rien de plus favorable aux osmose qui s'établissent entre réalité et surréalité que la photographie, et le nouveau vocabulaire que celle-ci impose nous offre synchroniquement une leçon de la plus grande rigueur et de la plus grande liberté. La donnée photographique réalise, tant photogéniquement que par les infinies associations figuratives auxquelles elle peut soumettre notre esprit, une constante révision du monde extérieur, chaque fois plus objet de doute, et dans le même temps avec plus d'insuites possibilités de manque de cohésion. »²²⁰

Grâce à ses enregistrements objectifs, la photographie devient la preuve du « savoir regarder », outil favorisant la « constante révision du monde extérieur », seule démarche poétique dont sont exclus ceux qui ne voient que des stéréotypes. En 1929, Dalí déclare sans ambages : « Rien ne vient donner autant raison au surréalisme que la photographie. Insuites facultés de surprise de l'objectif Zeiss ! »²²¹ L'utilisation de la photographie, « processus le plus agile pour la captation des plus délicates osmose qui s'établissent entre la réalité et la surréalité »²²², conduit donc Dalí à intégrer pleinement les recherches de Breton sur ce « vase communicant entre le contenant et le contenu »²²³. En décembre 1928, Dalí répond à une enquête de Josep Vicenç Foix sur la jeunesse²²⁴ ; parmi ses réponses radicales, il déclare souhaiter « contribuer intensément aux *nouvelles réalités* de [son] époque » et estimer « spécialement le groupe « *surréaliste* » », car il est le plus proche de son « esprit ». À partir de 1928, l'artiste reconnaît donc la faculté

²²⁰ « Realidad y Sobrerrealidad » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 126.

²²¹ « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 152.

²²² *Ibid.*

²²³ André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture* (1928), op. cit., p. 69 ; ou « Nous límits de la pintura » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 81.

²²⁴ « Enquesta sobre la juventut » (1928), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, op. cit., p. 251.

de l'inconscient à orienter une lecture du réel débarrassé « des artifices élaborés par le conscient et par les activités intelligentes »²²⁵.

Grâce à la prise en compte de l'importance de l'inconscient, Dalí vivifie ses recherches pour mettre à jour la réalité nue. C'est grâce à l'esprit libéré du conventionnalisme, que la réalité se livre *réellement* pour conduire à la poésie, c'est-à-dire, pour l'artiste, à l'irrationalité²²⁶. Si la photographie peut faciliter grandement la redécouverte insolite de l'extérieur, c'est surtout lorsque sa capacité de révélation est utilisée par une attitude humaine active. Aux aspects purement critiques de révélation « rigoureuse » des archétypes de la modernité, s'ajoute donc la valeur de preuve, pour les artistes qui voient avec l'esprit, que le surréel, monde sans artifice ni stéréotype, est contenu dans la réalité. Le chemin qui mène Dalí jusqu'à cette acceptation du surréalisme suppose la reconnaissance de la puissance des pulsions. Pourtant, à la lecture des articles de 1927, le désir, lié dans la psyché à l'identité, semble représenter un danger. De même, les photographies privées confirment un fort questionnement personnel. Ces deux aspects mettent en avant la caractère indispensable, pour Dalí, de la rigidité photographique : celle-ci donne forme au monde et à l'être.

I.B. La canalisation du désir

Pour Salvador Dalí, encadrer l'extérieur grâce à la rigidité de la photographie participe d'une entreprise de définition inflexible du monde et de l'art moderne ; cette position s'intègre dans une stratégie d'attaque contre les tenants d'un art sentimental. Cependant, la lecture des articles révèle également une conception intime de

²²⁵ « Art català relacionat amb el més recent de la jove intelligència » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 138.

²²⁶ « Où commence l'irrationalité, commence la poésie », *ibid.*

l'utilisation du médium par l'artiste, confirmée par ses photographies privées ; par sa capacité à donner une forme, elle permet d'instaurer une frontière claire entre le monde extérieur et son être propre.

I.B.1. Le rejet du freudisme

a) Le rêve

La condamnation

En 1927, Dalí considère, comme Gasch ou Montanyà, que le mouvement surréaliste est composé de jeunes parisiens à « la mauvaise vie innocente »²²⁷. Leur usage de l'inconscient freudien et de l'univers onirique, fortement connotés sexuellement, les conduit à produire des œuvres « absolument immorales »²²⁸. Dalí s'emploie, dans ses premiers articles, à rejeter ou minorer toute influence du rêve sur ses créations. Dans une carte qu'il envoie à Lorca en juin 1927, il considère les idées de Freud comme de la « merde »²²⁹ et assure, dans « La Photographie, pure création de l'esprit » que « ce que nous sommes capables de rêver est dépourvu d'originalité. »²³⁰ Dans le même article, il présente ses analogies originales comme nées de la mécanique de l'appareil photographique et non issues d'un processus de comparaison ou de condensation propre au rêve : « Un simple changement d'échelle motive d'insolites

²²⁷ « Federico García Lorca : Exposició de dibuixos colorits » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 29.

Voir par exemple les extraits d'une lettre envoyée par Dalí à Lluís Montanyà en 1927, dans laquelle il rejette complètement les idées surréalistes, cités par Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, op. cit., p. 91-92.

²²⁸ Sebastià GASCH, « Del Cubisme al surrealisme », dans *La Nova Revista*, 7 juil. 1927 ; sur ce point voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el líndar dels anys trenta*, op. cit., p. 113.

²²⁹ *Ibid.*, p. 114

²³⁰ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 33.

ressemblances, et d'existantes – bien qu'inrêvables – analogies. »²³¹ Cependant, cet usage du rapprochement de réalités éloignées, transcrit par le choc de l'unification des contraires, comptent parmi les figures de style caractéristiques des rêves. Si Dalí les dénigre ouvertement, ne voulant en aucun cas être pris pour un suiveur du mouvement parisien, il est indéniable que ses proses poétiques comporte une dimension onirique.

L'utilisation littéraire de l'alogique du rêve

L'impact de *L'Interprétation du rêve* de Sigmund Freud sur Dalí est indéniable à partir de 1927²³². S'il est exagéré de considérer « Saint Sébastien » comme le récit d'un rêve, de nombreux aspects des six derniers paragraphes – stylistiques comme symboliques – font écho à la science des rêves et contredisent de fait son déni. Dès la première phrase du troisième chapitre, le lecteur est plongé au cœur d'une vision de l'auteur : « Je me rendis compte que j'étais en Italie par le dallage de marbre blanc et noir du perron. »²³³ Le caractère brusque de la localisation, l'emploi du passé sont des marqueurs stylistiques fréquents dans les descriptions de rêves. Les champs sémantiques du plaisir et du déplaisir sont déclinés abondamment comme dans un songe délicieux ou un cauchemar désagréable²³⁴. La continuité narrative n'est qu'un enchaînement de visions clairement détaillées où les rapports cause–effet sont présentés comme cohérents alors qu'ils dévoilent un monde sans liens logique, spatial ou

²³¹ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 35.

²³² Plusieurs dates sont mentionnées pour la traduction espagnole par Luiz Lopez-Ballesteros y de Torres : 1927, dans Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve, Œuvres complètes, Psychanalyse, IV, 1899-1900*, Presse Universitaire de France, Paris, 2004 (*Die Traumdeutung*, 1899, Franz Deuticke, Leipzig und Wien) ; 1924, selon Félix FANES, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, op. cit., note 43, p. 223 ; 1923, pour Rafael SANTOS TORROELLA, « The Madrid years », dans *Salvador Dalí : The early years* (cat. d'expo. 1994), op. cit., p. 82 ; enfin, Santamaria de Mingo confirme la date de 1923 mais suppose une lecture attentive de Dalí à partir de la fin 1928, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 113-114 et p. 123.

²³³ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 16.

²³⁴ « délectations », « joie », « sensuelles », « sensible », « miraculeux » ; le paragraphe « Putréfaction » pour le rêve d'« angoisse »...

temporel. Les changements brusques d'échelle – du micro au macro – ou de registre – du « rimmel » à la « Vierge de Lourdes » –, court-circuitent toute tentative de rationalisation de la vision. L'association des sensations contrastées compte parmi les principaux « moyens de présentation du rêve »²³⁵. Enfin, la place inhabituelle des mots dans les phrases défie la cohérence d'une pensée soumise à la raison. Sa prose poétique présente donc de grandes similitudes avec la construction alogique du rêve²³⁶. En outre, dans le songe, la motivation principale est l'accomplissement d'un souhait ou d'un désir²³⁷. Lorsque Dalí expose tout cet « extérieur qui l'enchanté », il connecte ces visions ahurissantes de scènes ou d'objets compliqués²³⁸ autour d'un énigmatique saint Sébastien. Cette figure devient alors l'expression de son désir puisqu'elle cristallise cette « sainte objectivité » sur un corps nu, dont un « demi visage » lui rappelle « quelqu'un de très connu »²³⁹. Ainsi, bien qu'il ne s'agisse pas d'un rêve au sens d'une construction psychique due au sommeil, sa poésie met en scène des images puisées dans le monde extérieur, sans souci logique, et sous l'impulsion de son désir.

Il semble alors que son recours à l'objectivité des appareils scientifiques, et particulièrement optiques, soit une manière d'annihiler ces éventuelles interprétations symboliques, condamnées explicitement puisque saint Sébastien se présente « net des

²³⁵ Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 355.

²³⁶ « en général, dans l'interprétation de chacun des éléments du rêve, on ne sait pas : a) s'il doit être pris au sens positif ou au sens négatif (relation d'opposition) ; b) s'il est à interpréter historiquement (en tant que réminiscence) ; c) symboliquement, ou d) s'il doit être évalué à partir de l'énoncé littéral. », *ibid.*, p. 386.

En outre, Freud cite dans son ouvrage Atémidore de Daldis (auteur grec, onirocritique du II^e siècle) pour qui : « quand on fait l'exégèse des histoires de rêve, il faut une fois les considérer en allant du début jusqu'à la fin, et une autre fois en allant de la fin jusqu'au début », *ibid.*, p. 372, note ajoutée en 1914. « Putréfaction » débiterait le récit de Dalí pour se terminer par « Ironie »...

²³⁷ « Le rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un souhait (réprimé, refoulé) », *ibid.*, p. 196.

²³⁸ Sur l'aspect sexuel des objets dans le rêve : « associations inconscientes de l'objet : les appareils modernes et compliqués », *ibid.*, p. 399 et sq.

²³⁹ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 16-17. Le déplacement dans l'escalier est un symbole de l'acte sexué dans le rêve, Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 400. Le fait que saint Sébastien se trouve en haut des marches et que Dalí l'identifie à Lorca pourrait signifier le trouble passionnel ressenti par les deux hommes à cette époque.

symbolismes »²⁴⁰. Grâce aux appareils, nul doute n'est possible, « tout est loin du vague, tout se voit nettement. »²⁴¹ De même, une vive clarté matinale règne autour de la figure du saint :

« [...] la lumière aseptique du matin me révélait ses plus petits détails, avec une telle clarté et une telle pureté, que n'était pas possible mon trouble. »²⁴²

En revanche, l'obscurité, propice à l'endormissement, fait partie du monde des putréfiés, au même titre que « le professeur de psychologie »²⁴³. Dalí revendique la clarté et la pureté de la vision pour ne pas ressentir de « trouble ». Ce vocable est très souvent employé dans ses textes à l'époque, ce qui avertit le lecteur sur la propension qu'a le jeune peintre à l'éprouver. Ainsi, en plus de la minoration de l'originalité du rêve, il refuse catégoriquement l'exploration intérieure tumultueuse en utilisant à nouveau le recours à la machine.

b) « les troubles processus subconscients »

La photographie froide obtenue mécaniquement s'oppose au potentiel créatif de la puissance du rêve et des pulsions inconscientes. En 1927, Dalí déclare dans « La Photographie, pure création de l'esprit » : « Fantaisie photographique, plus agile et rapide en trouvailles que les troubles processus subconscients ! »²⁴⁴ Dans cet extrait, il reconnaît que le subconscient peut mener à la reconsidération de l'extérieur²⁴⁵ ; la photographie lui permet alors de minorer ce renouvellement de la vision. Sa position

²⁴⁰ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 20.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁴² *Ibid.*, p. 16.

²⁴³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴⁴ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 35.

²⁴⁵ Son usage du terme « subconscient » est approximatif, il désigne simplement l'absence de contrôle conscient, voir *El Pensament de Salvador Dalí en el llinatge dels anys trenta*, Vicent SANTAMARIA DE MINGO, op. cit., p. 116.

ambiguë vis à vis de l'acceptation ou du refus du monde intérieur se voit illustrée dès « Saint Sébastien » :

« [...] je fermai les yeux, non par mysticisme, non pour voir mieux mon *je* interne – comme nous pourrions dire platoniquement –, mais pour la seule sensualité de la physiologie de mes paupières. »²⁴⁶

Dalí a conscience que les yeux fermés sont une porte ouverte sur l'intériorité et il ne peut s'empêcher de préciser immédiatement le but très concret de sa pratique. Quelques mois après, dans « La Photographie, pure création de l'esprit », il dénonce le caractère « antipoétique » de l'acte de « fermer les yeux »²⁴⁷. Preuve de l'importance de l'œil ouvert, il défend la valeur sûre de l'appareil photographique :

« Et aucune invention n'a été aussi pure que celle qui a créé le regard anesthésique de l'œil très net, sans cils, du Zeiss : distillé et attentif, insensible à la floraison rosée de la conjonctivite. »²⁴⁸

Cette sentence est souvent envisagée comme une critique s'adressant aux « artistes transcendants et pleureurs » mentionnés dans « Saint Sébastien »²⁴⁹. Cependant, elle dénote aussi une dimension plus intime. La conjonctivite est une inflammation de la « membrane muqueuse transparente qui tapisse l'intérieur des paupières ». Sa pratique pour se délecter de la physiologie des paupières est donc soumise au risque de la conjonctivite. Grâce au regard anesthésique de l'objectif Zeiss, Dalí n'a plus à fermer les yeux, et ne risque plus de se perdre à chercher un soi intérieur.

Malgré ses déclarations de rejet, l'artiste est conscient que la prise en compte du monde pulsionnel fait partie du mouvement moderne qu'il exalte. L'article de 1927 intitulé « Mes Tableaux du Salon d'automne », offre un autre exemple de la position

²⁴⁶ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 17.

²⁴⁷ « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 34.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 22.

ambivalente qu'il adopte. Lorsqu'il définit son savoir regarder, il exemplifie sa capacité d'émerveillement avec le miracle matérialisé par « le plus anodin et insignifiant végétal » ou une « mouche »²⁵⁰. Selon lui, sa démonstration suffit « pour faire voir la distance qui [l]e sépare du surréalisme ». Cependant, il ne peut s'empêcher de noter « l'intervention [...] de la plus pure subconscience et du plus libre instinct »²⁵¹ dans le processus poétique de libération des stéréotypes. Preuve de sa gêne, il balaie cet aveu en appelant paradoxalement le renfort des critiques²⁵² ; ces derniers ne peuvent s'arrêter de regarder ses peintures, alors qu'ils les trouvent « risible[s] » et « stupide[s] », parce qu'ils sont émus « subconsciemment » malgré « les énergiques protestations de leur culture et de leur intelligence. »²⁵³ Dalí mobilise donc la puissance de l'inconscient pour justifier le fait poétique de ses toiles.

Bien qu'il rejette le rêve et se défende de tout trouble, sa prose et son esthétique dénote un penchant certain pour ces processus créatifs. S'il leur oppose l'enregistrement « objectif » de la photographie en 1927, l'outil est utilisé pour justifier son exaltation pour le mouvement surréaliste à partir de 1928, lorsque Dalí appréhende le merveilleux et l'insolite de l'objet photographié comme une preuve du surréel. La photographie et son enregistrement rigide lui permet en effet de canaliser ses pulsions puis de concilier intérieur et extérieur.

²⁵⁰ « Els Meus quadros del Saló de tardor » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 40.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² « Cependant cela me porterait trop loin, et ce sont précisément les choses que les critiques doivent analyser et éclaircir. », *ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 41.

I.B.2. La photographie formante

« Incapable de donner un sens aux choses puisque je n'avais pas la référence d'un moi stable, je les vivais en les possédant, en ressentant avec une incroyable acuité leur configuration, aussi étrange fût-elle. »²⁵⁴

Les deux aspects révélés par cette citation tardive de 1973 – absence de « référence d'un moi stable » et possession des objets avec une « incroyable acuité » – sont expérimentés puis contrôlés par l'usage de l'appareil et de l'image photographiques. Dalí est en effet animé d'un enthousiasme exacerbé devant les objets, qui trouve son origine dans sa prédisposition à les laisser pénétrer son être. Cet aveu confirme la nécessité de l'enregistrement photographique comme médiation. La matérialité de l'image photographique permet à Dalí d'instaurer une frontière avec l'extérieur.

a) La médiation photographique

En 1927, pour témoigner de ce miracle qu'est le *savoir regarder*, Dalí se trouve dans une situation ambivalente : il ressent l'extraordinaire de l'environnement quotidien mais ne peut s'avouer que cette conscience est due à sa fusion avec les objets. Cette attitude est en effet réprouvée par l'artiste dès 1926 ; dans une lettre à Lorca, il rejette clairement un quelconque abandon :

²⁵⁴ Sur l'indistinction entre son être et l'extérieur, voir Salvador DALÍ, *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, op. cit., p. 297-301 (cit. p. 301).

« Moi, je n'aime pas que les choses me plaisent extraordinairement, je fuis les choses sur lesquelles je risquerais de m'extasier, comme je fuis les voitures, l'extase est un danger pour l'intelligence. »²⁵⁵

L'extase suppose, sous l'effet d'une pulsion intérieure, une sortie de soi-même, en dehors des limites. Le recours artificiel à des intermédiaires – poésie du constat ou appareil photographique – permet cette mise à distance entre le sujet et l'objet et autorise donc une représentation du monde détachée de toute fusion. Si la photographie possède un pouvoir fondamental de « discernement et de sélection dans le déploiement informe du réel »²⁵⁶, Dalí l'utilise autant pour définir les objets fixés sur la surface sensible, que pour fixer les limites autour de son être flottant dans l'indétermination. Grâce à la précision formelle et en deux dimensions de l'enregistrement photographique, il instaure une séparation avec l'extérieur et peut alors « constater » les faits. Il les pointe et les isole, ce qui permet leur mise à distance et leur appropriation²⁵⁷. L'appareil photographique et ses productions participent puissamment à son activité créatrice, en tant qu'outils précis de clarification²⁵⁸, de découverte et de mise en forme. Les images stables, résultats de procédés mécaniques, fragmentent le visible en autant de cellules séparées, soumises à un catalogage « scientifique » qui exclut, en 1927, toute interprétation.

Ce recours à la photographie témoigne d'une peur devant l'objet réel, auquel est substituée l'image, stratégiquement considérée comme plus réelle que la réalité par le peintre.

²⁵⁵ Cité par Jean-Louis GAILLEMIN, *Salvador Dalí, désirs inassouvis du purisme au surréalisme, 1925-1935*, Le passage, Paris-New-York, 2002, p. 52.

²⁵⁶ Rosalind KRAUSS, « Photographie et surréalisme », dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 122.

²⁵⁷ Luc MARGAT, *Apport du surréalisme à la psychiatrie. Essai sur Salvador Dalí*, op. cit.

²⁵⁸ Serge Tisseron parle de « clarification du monde par son image », *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Serge TISSERON, Champs-Flammarion, Paris, 1999, p. 15.

Le rapport à la nature

Entre son adolescence et les années 1926-1927, l'évolution que subit le rapport entre la nature et la science chez Dalí est significative pour souligner la place dévolue aux appareils. En 1919-1920, il ressentait une véritable aversion pour les matières scientifiques ; lorsqu'il réussissait à en assimiler quelques détails, ils l'ennuyaient²⁵⁹. Parallèlement, il exprimait un vrai bonheur romantique à fusionner avec la nature²⁶⁰. Autour de 1926, cette fusion devient angoissante²⁶¹, ce qui l'amène à reconsidérer le rôle de la science. Il trouve en celle-ci l'auxiliaire froid, répertoire de normes et de formes exactes, qui lui permet de s'extraire de la fusion tout en continuant à jouir du *voir*, et donc de la nature. Son amour pour les paysages de l'Empordà est envisageable grâce à la médiation d'instruments de description rigoureux et mécaniques ; il récupère ainsi la clarté de l'atmosphère, la dureté des rochers, le frémissement de la mer, sans craindre l'annihilation. Dans les deux premiers chapitres de « Saint Sébastien », les références méditerranéennes acquièrent une dimension concrète et sensible, et deviennent le cadre adéquat pour la présentation des appareils et objets nouveaux²⁶². L'appareil photographique et sa production sont donc utilisés comme une défense contre le risque d'absorption redouté par Dalí lorsqu'il observe sans leur intermédiaire.

²⁵⁹ Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, op. cit., p. 188.

²⁶⁰ « Souffrir dans la création. M'extasier et me perdre dans le mystère de la lumière, de la couleur, de la vie. Mon âme fusionner avec celle de la nature... Chercher toujours plus, toujours au-delà... Plus de lumière, plus de bleu... plus de soleil... m'abstraire dans la nature, en être un élève soumis... Oh, j'en deviendrai fou ! », *ibid.*, p. 115 (voir aussi p. 142, p. 189, p. 192).

²⁶¹ Il l'exprime dans ses courriers à Lorca ; Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, op. cit., p. 52.

²⁶² « Sur le sable couvert de coquillages et mica, des instruments exacts d'une physique inconnue projetaient leurs ombres explicatives, et offraient leurs cristaux et aluminiums à la lumière désinfectée. », « Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 17.

La chaussure féminine

Le pouvoir de médiation de la photographie permet aussi à Dalí de contrôler son excitation sexuelle. Dans « Poésie de l'utile standardisé » en 1928, il vante pour la première fois publiquement la chaussure féminine²⁶³, objet dont la puissance érotique accompagne durablement le peintre. Grâce aux photographies publicitaires, la structure et la confection des chaussures, habituellement en mouvement près du sol, acquièrent une réalité nouvelle et poétique :

« Chaussures occupant une page entière, produits parfaits, eurythmique jeu de courbes, changements de qualités diverses, superficies lisses, superficies rugueuses, superficies lustrées, superficies pointues ; reflets sereins, morbides, intellectuels, indicateurs des volumes explicatifs, pures métaphores structurales de la physiologie du pied. Merveilleuses photographies de chaussures, poétiques comme la plus émouvante création de Picasso. »²⁶⁴

Plus que la chaussure – produit standardisé et déshumanisé –, la photographie de la chaussure – deuxième écrin – rivalise avec la peinture de Picasso, admirée par Dalí, pour la diffusion de l'émotion. Le jeune artiste supprime la femme, son pied, voire même la chaussure, pour jouir d'une image photographique, seul véhicule du merveilleux et du poétique. La prééminence de l'image du corps, voire même de l'objet, est confirmée par un deuxième exemple : le recours à la photographie aux rayons X. Progrès médical, attraction à la fête foraine, ce type d'image fait le bonheur des scientifiques, du grand public et des artistes²⁶⁵. En 1927, Dalí avoue garder dans son

²⁶³ Il a déjà utilisé pour un collage, dans sa correspondance avec Lorca, des dessins imprimés de chaussures, reproduit par Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936, op. cit.*, p. 89.

²⁶⁴ « Poesia de l'útil standarditzat » (1928), dans *L'Alliberament dels dits, op. cit.*, p. 96.

²⁶⁵ En 1926, Max Ernst se déclare « ravi de la finesse surprenante de l'ossature d'une femme en robe rouge transparente », dans « Au mois de janvier 1926 », Max ERNST, *Œuvres de 1919 à 1936, Cahiers d'Art*, Paris, 1937, p. 26.

bloc-notes « une troublante radiographie du squelette » d'une amie, « plus belle et subtile que sur ses meilleures photographies, avec les ténues et transparentes toilettes. »²⁶⁶ Cette préférence pour une image d'où sont absents les attributs féminins, corporels comme vestimentaires, confirme son angoisse devant ce qui pourrait provoquer son excitation. Celle-ci est alors déviée sur une source de plaisir compensatrice, phénomène caractéristique du fétichisme. Néanmoins, si le fétichiste nie l'objet réel dans sa globalité pour se focaliser sur un détail, Dalí ajoute un degré supplémentaire de médiation : il jouit de l'image du détail. L'abondance des enregistrements photographiques, répandus dans la presse et vantés par l'artiste, lui permet de profiter pleinement d'un univers inanimé dans lequel corps et objets sont pétrifiés. L'intermédiaire de la machine est nécessaire à son enthousiasme : sous couvert de science et de pureté, il contemple, non pas des êtres ou des choses animant le monde « antiartistique », mais leurs images froides et objectives, maintenues dans un cadre.

La nature, les objets et les corps sont donc définis par l'enregistrement photographique : il en fixe les limites et les tient à distance de l'artiste. Si ce dernier sépare ainsi son être de l'environnement, c'est qu'il expérimente une absence de « référence à un moi stable »²⁶⁷. Dans un cadre privé, Dalí utilise la capacité formante de l'image photographique sur son être même, afin de canaliser et figer ses propres assauts pulsionnels.

b) La définition du moi

Dans ses articles comme dans sa correspondance, l'abondante déclinaison des champs lexicaux de la propreté, de la clarté, de l'hygiène, voire même de l'astronomie,

²⁶⁶ « Dues Proses. La meva amiga i la platja. Nadal a Brussel-les (Conte antic) » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 50. La déshumanisation du regard obtenue grâce au progrès scientifique se voit ici doublée par le résultat même : ce n'est plus le corps féminin – chair chaude et rebondie – mais l'image bleutée de son squelette dur et froid qui provoque l'enthousiasme des deux artistes d'avant-garde.

²⁶⁷ Salvador DALÍ, *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, op. cit., p. 301.

symbole d'un idéal débarrassé de tout contact humain, comme de ceux de la pourriture ou de la « merde », sont des marqueurs patents de la construction de son identité²⁶⁸. Bien sûr, il s'agit stratégiquement de tenter d'ériger une barrière hygiénique contre l'art et la culture issus du noucentisme. Néanmoins, cette stratégie de la *tabula rasa* vise aussi à protéger Dalí contre lui-même ; le rejet de ce qu'il ne supporte pas l'aide à se définir progressivement en tant que personnage public. Parallèlement, de nombreuses photographies privées lui offrent une image de son être et de son identité qu'il peut contrôler, canalisant ainsi son moi polymorphe. En effet, si le peintre ne prétend pas être un photographe, il n'en utilise pas moins l'appareil. Attestant de la relation forte liant Dalí à Lorca, un extrait de lettre envoyée au Grenadin en 1925 met aussi en lumière la valeur primordiale de cet objet dans son quotidien :

« Tu es une bourrasque chrétienne et tu as besoin de mon paganisme. Moi, j'irai te chercher, pour te faire faire une cure de mer. Ce sera l'hiver, et nous allumerons le feu. Les pauvres bêtes seront transies de froid. Toi, tu te souviendras que tu es l'auteur de choses merveilleuses, et nous vivrons ensemble avec un appareil photo. »²⁶⁹

Associant les thématiques opposées, Dalí se joue des conventions, des traditions et de l'hostilité de la nature grâce au seul plaisir de posséder un appareil photographique. Entre 1925 et 1927, cette invitation ne se cantonne pas à un effet littéraire puisqu'un nombre considérable de photographies immortalisant l'amitié entre Dalí et Lorca est accessible.

Dans les archives du peintre, en plus des images de la fusion des deux amis, se trouve une quantité impressionnante de portraits et d'autoportraits. Présentant le plus souvent des prises de vue frontales, ils lui permettent d'objectiver la représentation de

²⁶⁸ Voir Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, « Points Essais », Seuil, Paris, 2001 (« Tel Quel », Seuil, 1980).

²⁶⁹ Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, op. cit., p. 8.

son être²⁷⁰, d'en délimiter les caractéristiques *propres*, puis d'expérimenter différentes facettes de sa personnalité. Toutes ces photographies mettent en lumière l'ambiguïté ressentie par Dalí devant le statut de peintre comme elles lui confirment sa qualité de poète.

Un jeune peintre ambigu

Entre 1924 et 1928, un ensemble de photographies met en avant le caractère flottant de la relation entretenue par Dalí avec le statut de peintre. S'il attaque violemment dans ses articles les artistes et les créations qu'il juge médiocres, il prend soin en privé de son image de créateur ; il pose alors devant ses toiles, aspect évident de légitimation de la carrière qu'il embrasse. Cette démarche de « notation egographique »²⁷¹ n'est pas originale : Picasso par exemple, construit, à travers ces portraits photographiques d'atelier, un « nouveau sujet : le peintre moderne »²⁷². Cependant, loin de présenter une identité stable, les « prises de sang »²⁷³ de Dalí témoignent de son indétermination. Son père, notaire, est sans doute à l'origine des premières photographies figurant Dalí devant ses toiles. Ces images où il pose avec déférence sont utilisées dans un but pragmatique : elles permettent de recueillir les critiques par l'envoi, principalement à Lorca, de ses dernières créations et témoignent d'une volonté de s'affirmer en tant qu'artiste. Parallèlement, Dalí ressent la nécessité de se démarquer de ce groupe social en instaurant ainsi une distance avec les codes classiques des photographies de peintres.

²⁷⁰ « la frontalité est un moyen d'effectuer soi-même sa propre objectivation : donner de soi une image réglée, c'est une manière d'imposer les règles de sa propre perception. », Pierre BOURDIEU (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 120.

²⁷¹ Anne BALDASSARI, « Mytho-Photographie », dans *Picasso, l'objet du mythe*, Laurence BERTRAND DORLEAC, Androula MICHAËL (dir.), Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, Paris, 2005, p. 127-146.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Picasso emploie cette expression lorsqu'il parle des photographies de Brassai, grâce auxquelles « on peut faire l'analyse et le diagnostic de ce qu'[il] fu[t] à ces instants » ; Bernard MARCADE, « C'est du Picasso », dans *ibid.*, p. 229-243.

Du bord de mer à l'atelier

En 1924, Dalí, qui passe l'année scolaire à Madrid, profite de la luminosité exceptionnelle de l'été à Cadaqués pour exprimer son talent de peintre. Sur un bord de mer nommé Port Aguer, il reprend la pose photographique classique du peintre devant son chevalet [1.13.]. En pied, ce portrait officiel de l'artiste travaillant naît vraisemblablement de la volonté de Dalí, ou d'un de ses proches, de s'immortaliser en tant que peintre. Un profond respect se dégage de l'image, tant pour les codes de ce genre photographique que pour le créateur en action. Chaque détail participe au processus d'affirmation individuelle et au sérieux de la condition de peintre. Le village, son église, une passante et quelques barques de pêcheurs sont mis à l'honneur en servant de toile de fond à la pose figée de l'artiste. Orienté face au soleil, Dalí offre au photographe une posture des plus conventionnelles : jambe droite légèrement avancée et maculée de peinture, preuve d'un travail acharné ; main droite tenant le pinceau et mimant l'activité ; visage subrepticement tourné dans la direction du photographe. En revendiquant ainsi le statut d'objet principal de la photographie, le jeune peintre a besoin de se prouver – et de prouver à ses proches – qu'il possède les attributs extérieurs liés à l'activité à laquelle il se destine. Si son père est derrière l'objectif, le sérieux de la posture de Dalí est renforcé par le respect filial dû à celui dont l'argent et le réseau de connaissances permettent la pénétration des cercles d'amateurs d'art.

En revanche, lorsque Dalí est à Madrid, loin du cocon familial, il entend marquer visuellement son originalité quant à ses camarades d'atelier. Preuve de sa précoce volonté de démarcation par rapport aux peintres – en tant que membres d'un groupe social dans lequel il devrait se fondre –, trois photographies de groupe, prises autour de 1924 à l'Académie Libre de Madrid,²⁷⁴, instaurent un décalage évident avec le portrait

²⁷⁴ Fondée par Julio Moisés, voir Montse AGUER, Fèlix FANES, « Illustrated biography », dans *Salvador Dalí : the early years* (cat. d'expo. 1994), *op. cit.*, p. 24-25.

traditionnel de Cadaqués [1.10 à 1.12.]. Profitant de la pose nue d'un modèle féminin, une séance devant l'objectif est organisée afin d'immortaliser le groupe d'apprentis et les productions obtenues. À l'inverse de la figure centrale de l'artiste peignant, éclairé par le soleil méditerranéen, le jeune Dalí manie soit l'art de la dissimulation au milieu de ses camarades d'atelier, soit celui de la clownerie. Sur le cliché le plus sombre, ne restent que deux reflets de front et de nez pour permettre l'identification du Catalan [1.10.] ; il est presque caché par une toile sur la photographie présentant les résultats des séances de pose [1.12.]. Bien sûr, lorsqu'il devient l'objet des manipulations humoristiques de ses camarades, on ne peut le manquer : ses deux cornes chevelues lui confèrent un aspect diabolique²⁷⁵ [1.11.]. Salvador Dalí est le seul sur les trois photographies à ne pas arborer d'emblèmes dévolus au peintre en apprentissage : ni pinceaux, ni palette, ni blouse claire identique à celle de ses acolytes, aucune marque d'appropriation d'un quelconque tableau de nu. Ainsi, effacement ou pose extravagante participent de la même volonté de différenciation par rapport au groupe.

Les oppositions entre le noir de l'atelier madrilène et la clarté du bord de mer empourdanaïs, ou entre les postures rebelles de l'étudiant et l'attitude du parfait peintre en devenir, soulignent la pensée de Dalí : la pratique de la peinture possède un caractère vivifiant et joyeux lorsqu'il s'y consacre de façon autonome. L'identité du photographe et le contexte de la prise de vue déterminent sans aucun doute l'attitude du peintre : Dalí juge passéiste l'enseignement reçu dans la capitale et se permet cette attitude détachée, presque blasée ; à l'inverse, la figure du père est omnipotente lorsque Dalí choisit de se consacrer à la peinture et il pose avec une parfaite humilité. Lorsqu'il pose devant ses toiles, il adopte de même deux attitudes : l'effacement ou la fierté arrogante.

²⁷⁵ À propos de ce cliché, il commente en 1962 : « Toujours, je fais surgir de ma tête des phantasmes de déification. Ici, les cornes de Moïse. », dans *Dalí de Gala*, Robert DESCHARNES, Édita, Lausanne, 1962.

Devant ses toiles

Avant d'offrir *Nature morte cubiste* à son ami Lorca, Dalí lui envoie en 1926 une photographie dédiée pour lui montrer son travail [1.29.]. Dans le cadre de celle-ci, la toile occupe la place de choix, ce qui permet l'appréhension claire des détails de la peinture. Sur la gauche du cliché, Dalí pose de face avec une guitare entre les jambes, référence évidente au cubisme et à l'Andalousie de Lorca. Il se montre torse nu, rappelant ainsi la chaleur des vacances et la décontraction de la mer. En outre, son visage de profil ne regarde pas l'objectif et sa fausse pudeur joue sur sa beauté, dont il sait qu'elle ne laisse pas insensible le poète. Une autre photographie prise autour de 1925 et elle aussi dédiée à Lorca, le montre posant avec son oncle Anselm Domènech [1.30.]. Assis en tailleur devant *Pierrot tocant la guitarra (Pintura cubista)*, il apparaît, à cause du cadrage étiré en hauteur, très enfantin. Cette posture symbolise peut-être le respect qu'il ressent vis-à-vis du frère de sa mère, libraire de Barcelone qui lui permet de recevoir les parutions de l'avant-garde européenne. Enfin, en 1926, Dalí a presque disparu de la photographie sur laquelle il présente *Dues Figures* et *Les Baigneuses* [1.31.]. Sobrement vêtu, il se tient à l'extrême gauche de l'image et laisse l'attention se focaliser sur ses deux dernières toiles de grand format. L'image dévoile l'activité variée du peintre qui peut passer d'une composition formelle déliée à une scène de bain géométrisante dans les rochers du Cap de Creus. Une autre photographie de 1926, mettant en valeur *Dues Figures*, dévoile le paradoxe du caractère de Salvador Dalí ; elle est attribuée à Joan Xirau, ami du peintre²⁷⁶ [1.32.]. Sur la droite, le Catalan apparaît assis les jambes croisées sur une chaise, cachant légèrement le bord de sa toile. Son pull semble presque inscrire le peintre parmi les figures blanches du tableau et son visage de profil parfaitement découpé insiste aussi sur la parenté entre le créateur et les visages enchevêtrés sur la toile. La satisfaction, voire l'arrogance se lit sur le visage du

²⁷⁶ Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, op. cit., note 57 de Fèlix FANES, p. 206.

peintre, qui porte un haut de forme digne d'un magicien. L'atmosphère amicale entourant cette prise de vue a sans doute permis à Dalí de s'autoriser cette fierté exacerbée, ce dédain fat, bien loin de la politesse timide du jeune homme sur les photographies dont les toiles sont les objets principaux. Le titre – *Deux figures* – se calque parfaitement sur les deux postures propres au peintre Dalí devant ses toiles, tantôt en retrait tantôt provocateur. L'affirmation vitale, pour le jeune artiste « moderne », de sa différence est parallèle à sa volonté de se placer dans une tradition ; les deux se rejoignent dans l'estime qu'il porte à ses productions.

Cette volonté de valorisation de ses toiles trouve une application concrète grâce aux photographies sur lesquelles la peinture est l'unique objet. Grâce à la presse illustrée, la pratique est courante et Dalí y souscrit avec régularité²⁷⁷. En outre, entre 1926 et 1928, les courriers de Dalí à Lorca, Miró, Picasso, mentionnent souvent des envois de clichés²⁷⁸ ; il entend alors recevoir une critique artistique valable, voire susciter l'intérêt d'éventuels acheteurs. Si ces photographies ne possèdent qu'une valeur

²⁷⁷ Dès 1924, Joan Subias consacre un article à la présentation de Dalí et publie trois peintures : *Paisaje con figuras, Paisaje de olivos, Cadaqués* dans la revue *Alfar*, n°40, mai 1924, p. 15-17. En 1927, dans *L'Amic de les Arts*, Foix présente l'*Acadèmia neo cubista*, n°10, 31 janvier 1927, p. 1 et p. 3 et Gasch, *La Maniqui et Figures ajagudes a la sorra*, n°11, février 1927, p. 16-17.

Cette utilisation de la presse pour diffuser des reproductions photographiques de ses toiles l'accompagne pendant toute la période envisagée dans cette étude.

²⁷⁸ En 1926, Dalí mentionne un envoi de photographies de tableaux « très mauvaises » à Lorca dans une lettre de mi février, dans *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *op. cit.*, p. 35.

En 1927, Miró lui écrit : « Ami Dalí, J'ai reçu votre lettre, avec les photos, et je vous en remercie. Je vous préviendrai avant mon départ, et vous demanderai d'autres photos récentes, ainsi que d'autres aspects antérieurs de votre œuvre. Vous avez très bien fait d'envoyer des photos à P. Loeb. Ne cessez pas de donner signe de vie, n'ayez pas peur d'insister. Moi, je préfère garder celles que vous m'avez fait parvenir et les présenter moi-même quand j'irai là-bas [à Paris]. [...] Cela me permettra de parler de vous de façon plus directe, car comme vous le comprendrez, j'aurai l'occasion de les montrer à beaucoup de gens. », *ibid.*, p. 226.

En 1927 encore, Dalí envoie six photographies d'œuvre à Picasso, Carte n°1, 13 déc. 1927, Salvador DALI, *Lettres à Picasso (1927-1970)*, Laurence MADELINE (éd.), « Le cabinet des Lettrés », Gallimard, 2005.

d'usage, deux exemples, *a priori* réalisés en 1928²⁷⁹, révèlent, grâce aux détails de leur composition, l'ancrage régional d'un artiste qui aspire à incarner un moderne européen [1.65 et 1.66.]. Reposant sur une chaise en bois, les toiles, fixées en gros plan, laissent apparaître la mer et le paysage de Cadaqués. En choisissant ce fond, Dalí semble revendiquer son attache catalane et fait ainsi écho aux écrits ou aux toiles dans lesquels il exprime sa modernité avec un arrière-plan naturaliste.

Cet aller-retour constant entre déni et exaltation de la catalinité n'est pas le seul balancement qui anime le jeune peintre²⁸⁰. Quatre photographies prises autour de 1924 dans son atelier²⁸¹ confirment le questionnement lié à la définition de son identité ; la dimension formante de l'enregistrement photographique prend alors sa pleine mesure [1.15 à 1.18.].

Le travestissement

Sur ces quatre images d'atelier, les toiles visibles permettent de constater la variété de la pratique de Dalí, alors de plus en plus attiré par l'esthétique cubiste ; cependant leur véritable sujet réside dans l'attitude du peintre devant ses créations. Anna Maria, la jeune sœur de Dalí, ou le peintre lui-même avec un retardateur, sont les auteurs de ces photographies. Probablement prises en vacances, elles s'ancrent dans un cadre familial, particulièrement intime. Loin du respect des codes classiques du portrait de peintre, elles font apparaître les flottements de la personnalité du jeune artiste.

²⁷⁹ Pris sans doute au même moment, du fait de la similitude de cadrage, de la chaise sur laquelle repose la peinture ; la date attribuée par la Fondation Gala-Salvador Dalí surprend par rapport au choix des toiles.

²⁸⁰ L'exemple de la photographie où il danse le charleston est emblématique : sa pose moderne est sans doute amoindrie par le décor naturaliste [1.34.]. Lorsqu'il envoie l'image à Lorca, il détourne sa silhouette [1.35.].

²⁸¹ La similitude de l'angle de vue, la présence des mêmes tableaux, permettent d'envisager ces photographies comme prises, sinon au même moment, dans un court intervalle de temps (soit dans son atelier de Figueras, une chambre de bonne sous les toits de l'immeuble où logent ses parents, ce que confirmerait l'exiguïté de l'espace et la fenêtre inclinée ; soit dans son atelier de Cadaqués).

En 1924, Dalí a tout juste vingt ans et sa sœur, alors adolescente, lui sert régulièrement de modèle. Les toiles qu'il réalise à partir de ce corps féminin se teintent d'un érotisme latent, exprimant subtilement les pulsions du peintre. La photographie sur laquelle il pose avec sa sœur peut être considérée comme un moyen de représenter le réel débarrassé de tout attrait possible pour un corps féminin : le caractère enfantin d'Anna Maria, arborant fièrement son ours en peluche ; l'absence de lien entre le modèle et la toile mise en valeur, une *Nature morte* ; la posture particulière de Dalí qui, pour rendre visible la toile, paraît plus petit que sa sœur [1.15.]. La photographie tient lieu d'illustration familiale officielle et enregistre donc un moment de complicité entre frère et sœur, bien loin d'un échange créatif entre modèle et peintre ; elle annihile toute trace contraire aux convenances et mérite sa place dans un album de famille. Sur les trois autres photographies, Anna Maria disparaît. Malgré l'espace réduit de l'atelier, le cadrage est élargi et permet une appréhension plus claire de la production picturale du Catalan²⁸². Cependant, Dalí attire le regard puisqu'il se présente avec une apparence différente sur chacune des images. Assis nonchalamment, les mains dans les poches et portant une longue blouse, il est adossé à l'ébauche d'une femme dont le visage ne porte aucun trait [1.18.]. Cerné par trois rectangles blancs – ébauche, dessin et fenêtre – son visage, sous l'ombre de ses cheveux, est plongé dans l'obscurité²⁸³. Cette photographie prend donc le contre-pied d'une tentative d'affirmation de soi en tant que peintre. D'une part, l'ébauche, le dessin et la petite *Nature morte à la pastèque* ne permettent pas de distinguer le talent du jeune artiste. D'autre part, ce dernier se présente comme un individu négligemment habillé et vauté dans l'ombre sous une femme sans visage. Les objets de cette image – créations comme créateur – flottent dans l'indétermination. Loin

²⁸² Sont présentes deux *Natures mortes* et *Nature morte à la pastèque* peintes en 1924 ; en outre, on distingue surtout un dessin, aujourd'hui disparu, sur lequel Dalí est écrite cette exclamation : ¡Viva Picaso! (sic). Un exemplaire proche a été conservé au verso de *Nymphes dans un jardin romantique*, toile datée approximativement de 1921, ce qui prouve la fréquence de ce cri à l'époque.

²⁸³ La faible luminosité est probablement due à l'incapacité technique de Dalí ou de sa sœur.

de cette posture de sombre rebelle vautré, Dalí se redresse sur une autre photographie. Vu en contre-plongée, il se tient droit comme un « I », les bras le long du corps [1.17.]. Après sa sœur et le dessin inachevé, Dalí, travesti, fait figure de femme : il porte une robe à pois et un foulard sur la tête. Il décide donc d'assumer les accessoires vestimentaires féminins en arborant une pose fière. Enfin, la troisième photographie présente un jeune premier, vêtu d'une chemise et d'une cravate – ou d'un jabot – qui croise poliment les jambes, assis devant ses toiles [1.16.]. Ce romantique, un peu dandy, semble correspondre à l'image que Dalí renvoie dans le monde à l'époque.

Toutes obtenues dans l'espace intime de l'atelier, ces images soulignent l'attrait pour le déguisement²⁸⁴ et les questionnements personnels qui animent Salvador Dalí. Ces travestissements témoignent en effet davantage de l'hésitation que de l'affirmation mûre d'un champ d'identités possibles²⁸⁵. La photographie lui permet de mettre en scène ces différentes définitions de son être, de les fixer puis de les voir. Grâce au pouvoir de définition conféré par Dalí à cette reproduction du réel, il peut procéder à des tâtonnements quant à sa nature : humble, provocateur, jeune, mature, féminin, masculin...

L'ensemble de ces photographies posent les jalons d'une pratique que Dalí va observer toute sa vie – à l'image de nombreux peintres – : la pose du créateur devant ses créations. Dans le cadre amateur de la prise de vue personnelle, familiale ou amicale, il récupère cet usage « classique » et codifié ou lui imprègne un caractère original. Tantôt révérencieux, tantôt insolent et ironique, il utilise l'enregistrement photographique pour questionner son identité. Ses préoccupations intimes, le rapport qu'il entretient avec lui-

²⁸⁴ En 1925, il pose déguisé en Buster Keaton avec les membres de l'Ordre de Tolède [1.24. et 1.25].

²⁸⁵ Comme l'explique, à propos de trois autoportraits de Picasso de 1914-15, Anne Baldassari qui voit son narcissisme se déployer dans ces changements de tenues ; Anne BALDASSARI, « Mytho-Photographie », dans *Picasso, l'objet du mythe*, Laurence BERTRAND DORLEAC, Androula MICHAËL (dir.), *op. cit.*

même et les autres, la constitution de sa personnalité sont alors mises en lumière et fixées. Les re-doublements, les dé-doublements, les convulsions de son identité, enregistrés par la photographie²⁸⁶, confirment la dimension formante que Dalí lui assigne. Comme lorsqu'elle permet de fixer l'objet, l'image donne une forme, claire et rigide, à un aspect de la personnalité en construction du peintre. Elle offre à Dalí le pouvoir *d'être* ce qu'il expérimente²⁸⁷. Cette capacité essentielle le conduit vers l'allégorisation, perceptible dans les photographies où il pose avec Lorca et avec Lúdia Noguer i Sabà, femme et mère de pêcheurs de Cadaqués²⁸⁸.

La fonction allégorique

La Poésie

Entre 1925 et 1928, Dalí confie à Lorca des doutes, des hésitations, des prises de positions esthétiques dont il attend la critique²⁸⁹. Les clichés présentant les deux amis abondent dans les archives photographiques de Dalí. Prises à Madrid autour de la *Residencia*, les premières images témoignent de la jeunesse du Catalan et de son admiration pour son ami poète, six ans plus âgé [1.22. et 1.23.]. En revanche, dans l'intimité des séjours d'été à Cadaqués, Dalí et Lorca révèlent leur complicité de façon

²⁸⁶ Que l'on retrouve aussi dans ses peintures de l'époque.

²⁸⁷ « La photographie est une preuve physique qui ancre le sujet dans le monde physique, insiste sur la présence vérifiable d'un individu solide. », Linda HAVERTY RUGG, *Picturing ourselves. Photography and Autobiography*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1997, p. 2.

²⁸⁸ Cette femme dite *La Sabana* (1866-1946), est centrale dans la vie et l'art de Dalí. Selon la voix populaire, elle est la fille de la dernière sorcière de la région, Anna M. COMAS VICENS, Rosa M. MORET GUILLAMET, *La Comarca de Dalí*, Consell Comarcal de l'Alt Empordà, 2005.

Lúdia elle-même se définit comme une sorcière et apprécie d'autant plus le jeune Dalí : « Vous m'enchantez, parce que vous n'avez pas honte de côtoyer des sorcières. », lettre de février 1926, dans *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *op. cit.*, p. 32.

²⁸⁹ « Oui Mr., je divague, je t'écris sans me contrôler et moi, j'ai besoin de faire les choses méticuleusement, tranquillement. En parlant tout cela s'éclaircit un peu ; toi, de toute façon, tu comprendras ce que je veux dire, parce que tu es capable de saisir mes idées même dans mes pensées les plus confuses et bêtes. », *ibid.*, p. 86.

bien plus ostentatoire, preuve de l'attraction indéniable que le peintre exerce sur son aîné. Les photographier semble devenir un rituel pour la famille bourgeoise de Dalí, qui confirme ainsi la richesse des relations du jeune artiste. Cependant, l'abondance des images et la multiplication des poses dans lesquelles les deux amis fusionnent dévoilent un supplément de sens : bien plus que d'anecdotiques photographies de vacances, elles participent de la construction du jeune Dalí, plus précisément ici, du poète Dalí.

Datant des années 1925-27, une photographie atteste de la symbiose qui les unit. Se faisant face autour d'un guéridon, ils pratiquent la transmission de pensée : depuis leur front, un fil les connecte à un objet de verre censé permettre la captation et la transmission des idées du partenaire [1.42.]. L'enregistrement photographique immortalise l'importance de ce rituel au moment où Dalí évoque dans un courrier la faculté que possède Lorca à comprendre chacune de ses idées. Cette scène donne naissance à un cliché qui isole l'objet [1.43.]. Vue en contre-plongée, la structure de verre – ou de cristal – acquiert un mystère certain. Exaltation de la forme et de la matière de l'objet et fusion occultiste des êtres vivants se rejoignent dans la dimension formante de la photographie²⁹⁰. Les objets fixés – qu'ils soient matériels ou humains – acquièrent une forme propre et délimitée. En outre, de la même façon que Dalí ressent le merveilleux des objets matériels, il projette sur l'humain cette capacité à personnifier un supplément de réalité. L'être figé et immortalisé s'élève au statut d'allégorie. En 1942, lorsqu'il parle du Grenadin, il s'exprime ainsi :

²⁹⁰ Notons l'exaltation d'un objet peu standardisable, utilisé pour une tradition datée de la fin du XIX^e siècle, dans un décor balnéaire méditerranéen.

« Seul García Lorca m'impressionnait. Il personnifiait à lui seul le phénomène poétique dans sa totalité, en chair et en os, confus sanguinolent, visqueux et sublime, frémissant de mille feux obscurs et souterrains, comme toute matière prête à trouver sa propre forme originale. »²⁹¹

Dalí considère donc certains êtres humains comme des représentations de catégories immatérielles : Lorca est la Poésie. Les nombreuses photographies représentant Dalí fusionnant avec son ami font écho à sa volonté d'être considéré comme un poète : elles lui permettent de se confondre avec l'Autre, non pas en tant qu'individu, mais comme allégorie. En contrôlant son image, il façonne un état stable qu'il peut *voir* et incarne alors, lui aussi, la Poésie. Ce processus est formalisé grâce à une photographie envoyée en 1926 par Dalí à Lúdia Noguer i Sabà, veuve et mère de pêcheurs de Cadaqués.

La Culture

Pendant un séjour à Cadaqués, pour les fêtes de Pâques, Dalí se fait prendre en photo entouré par Lúdia et une de ses amies [1.33.]. Suite à sa réception de l'image, elle lui répond avec une description toute allégorique : posant au milieu des deux femmes, l'artiste est décrit comme « bien entouré » par la « culture », avec, à sa droite, « la Philosophie », à sa gauche, « la femme catalane »²⁹². Ces observations suscitent un tel enthousiasme chez Dalí qu'il transmet l'image à Lorca et lui relate l'interprétation avec ce commentaire : « Quelle formidable définition de la culture ! »²⁹³ Lúdia confirme ainsi

²⁹¹ Salvador DALÍ, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, « L'imaginaire », Gallimard, Paris, 2002 (La table ronde, 1952, *The Secret Life of Salvador Dalí*, The Dial Press, New York, 1942), p. 191.

²⁹² Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, op. cit., p. 179 (cit. p. 32).

La référence à Eugeni d'Ors est claire, surtout de la part de Lúdia qui, vers 1902, a hébergé l'écrivain avec le futur auteur de comédies Jacinto Grau ; elle est persuadée d'être *La Ben plantada* (1911), titre de l'ouvrage d'Eugeni d'Ors et figure archétypale de la philosophie catalane (Ors écrivit d'ailleurs *La Véritable histoire de Lúdia de Cadaqués* (1954), illustré par Dalí).

²⁹³ *Ibid.*, p. 35.

à Dalí dès 1926 le pouvoir de définition accordé à l'image photographique dans la transformation du corps en idée.

Qu'il s'agisse des photographies d'objets ou d'êtres, la fixation rigide et froide opère une mise à distance ; l'image sur papier lui permet l'appropriation nécessaire à la construction de son rapport au monde. Son rapprochement progressif avec le surréalisme, et donc avec l'acceptation du tumulte intérieur, est intimement lié à l'usage de l'image photographique.

I.C. La photographie au service de l'émancipation

I.C.1. La puissance du subconscient

Plus encore que la philosophie ou la sagesse catalane, Lúcia incarne pour Dalí la folie. Niant l'opprobre locale qui pèse sur la « sorcière », il est sidéré par ses interprétations délirantes des phénomènes objectifs²⁹⁴. Datant de 1928, une photographie le présente face à la vieille femme, pris d'une attention toute particulière à sa lecture du journal, comme s'il attendait la révélation d'un oracle : l'artiste est à l'écoute de la Folie [1.61.]. Il admet, en octobre 1928, l'influence de la « théorie freudienne pour expliquer le fait artistique comme une manifestation du subconscient »²⁹⁵ et développe un parallèle entre le phénomène de l'inspiration artistique et la perte de la raison :

²⁹⁴ Agustín SANCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*, op. cit., p. 116.

²⁹⁵ « Art català relacionat amb el més recent de la jove intelligència » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 138.

« Les poètes, et donc les artistes, ont été des gens d'un instinct et d'une vie intérieure, spirituelle, supérieure aux autres. Le subconscient [...] a dominé à certains moments le conscient (inspiration), ou bien, l'image irréaliste que l'intelligence transforme et forge des choses. »²⁹⁶

L'artiste a la capacité de contrôler et d'exploiter son subconscient à des fins poétiques. En plus des lectures théoriques, Dalí a été confronté visuellement à la puissance, cette fois incontrôlable, de la domination du conscient par le subconscient : le 15 mars 1928, dans *La Révolution surréaliste*, est publié le « Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », article dans lequel André Breton et Louis Aragon présentent des photographies de Régnard, issue de l'*Iconographie de la Salpêtrière*. Ils insistent alors sur la dimension érotique de la maladie²⁹⁷. Les théories psychanalytiques de l'époque, celle de Freud en tête, amalgament en effet « la pantomime » de l'attaque convulsive hystérique à « des fantasmes traduits dans le langage moteur », voire au « coït »²⁹⁸. La transformation de ses corps féminins révèle l'impact puissant et physique de l'inconscient. Dès 1920, Dalí est marqué par les femmes de Cadaqués « prises de grandes convulsions » à l'annonce d'un décès²⁹⁹. L'article des surréalistes parisiens dévoile la dimension érotique de sa fascination d'adolescent, comme de celle qu'il ressent devant les photographies médicales accompagnant le texte. Lorsque le peintre rend hommage à cet article, il avoue avoir été ému « vivement » par les « photographies

²⁹⁶ « Art català relacionat amb el més recent de la jove intelligència » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 138.

²⁹⁷ André BRETON et Louis ARAGON, « Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », dans *La Révolution surréaliste*, Paris, n°11, 15 mar. 1928, p. 20-22.

Sur cette question, lire Pascal ROUSSEAU, « Éros magnétique : le surréalisme sous hypnose », dans *La Révolution surréaliste*, Werner SPIES (dir.), Musée national d'art moderne (Paris), 6 mar. – 24 juin 2002, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002, p. 367-375 (particulièrement p. 369-371).

²⁹⁸ Sigmund FREUD, « Considérations générales sur l'attaque hystérique » (1909), reproduit dans *Névrose, psychose et perversions*, Bibliothèque de psychanalyse, PUF, Paris, 2004, p. 161-165 (cit. p. 161 et p. 165).

²⁹⁹ « C'est dans cette hystérie seule qu'elles ont pressenti notre époque, dans cette maladie qui est très à la mode. », Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, op. cit., p. 146.

passionnelles d'une hystérique »³⁰⁰. Ce témoignage est publié au cœur de « Revue des tendances antiartistiques », catalogue élogieux composé presque uniquement de références à des activités surréalistes³⁰¹ ; il paraît le 31 mars 1929, dans le dernier numéro de *L'Amic de les Arts*, véritable profession de foi dévouée au mouvement parisien.

Le 1^{er} février 1929, *La Gaceta Literaria*, un journal madrilène, annonce la parution d'un numéro « violent » de *L'Amic de les Arts*, « sous l'unique direction de l'extrême gauche de cette gazette » ; « illustré de nombreuses photographies », il « combattrait l'Art en général : Charlot, la peinture, la musique, l'architecture, l'imagination... et défendra les activités anti-artistiques : objets surréalistes, la machinerie, le cinéma idiot, les textes surréalistes, la photographie, le phonographe. »³⁰² Dalí, qui vante la révolution russe dans son journal d'adolescent et revendique publiquement le communisme depuis la fin 1928³⁰³, dirige effectivement la parution, au détriment de Gasch et Muntanyà. La consolidation de son amitié avec Luis Buñuel, attestée par une photographie emblématique³⁰⁴, joue sans doute un rôle déterminant. Le réalisateur, introduit dans le monde parisien surréaliste, offre au peintre un appui indéniable pour son émancipation ; celle-ci est lisible dans la ligne rédactionnelle du

³⁰⁰ « Revista de tendenciès antiartístiques », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°31, 31 mar. 1929, p. 10, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 175-178 (cit. p. 175).

³⁰¹ Benjamin Péret est loué pour le *Grand Jeu*, Aragon pour le « Centenaire de l'hystérie »(sic), *La Révolution surréaliste* pour les enquêtes sexuelles. Dans « Objets surréalistes. Objets oniriques » et « Imagination sans fil », Dalí cite quasiment mot pour mot des passages de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* de Breton (pour le passage sur les objets et l'erreur de Dalí (« le désir perpétuel de vérification » à la place du « désir de vérification perpétuelle », André BRETON, *O.C.*, t.II, op. cit., p. 277 ; et pour la nouveauté du « sans fil », déjà vanté par Marinetti en 1912, *ibid.*, p. 265 et p. 1445).

³⁰² « Un numero violento de *L'Amic de les Arts* », auteur inconnu, dans *La Gaceta Literaria*, 1^{er} février 1929.

³⁰³ « Enquesta sobre la juventut » (1928), reproduit dans Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, op. cit., p. 251.

³⁰⁴ Collés l'un à l'autre sur un rocher, les deux jeunes hommes, quasi nus, profitent du soleil de la côte empordanaise ; ils regardent ensemble dans la même direction, la mer probablement [1.81.]. Si la relation ambiguë entre Lorca et Dalí a souvent mené à des commentaires concernant l'orientation sexuelle du peintre et du poète, ce cliché « viril » n'a jamais soulevé la moindre interprétation ; peut-être est-ce dû à la fréquence des propos homophobes des deux compères à cette époque.

numéro et les thèmes abordés dans ses textes³⁰⁵ laissent peu de doute quant à son orientation esthétique. Au service de sa critique, il utilise, grâce à la médiation de la photographie ou du texte, la puissance des désirs subconscients. Dès l'ouverture du journal, l'article « Au moment... »³⁰⁶ clame le recours au surréalisme, « seul moyen antiimaginatif » permettant la « subversion morale »³⁰⁷ et la rupture totale avec le « cancéreux processus artistique »³⁰⁸. Dalí loue en effet la « haute et exemplaire valeur morale » des enquêtes sexuelles parues dans *La Révolution surréaliste* et souligne implicitement la dimension érotique associée à l'hystérie³⁰⁹. De même, il appelle à suivre « le chemin vivant de [ses] convulsions »³¹⁰, rendant hommage à *Nadja* de André Breton³¹¹, afin d'atteindre « une nouvelle liberté, née si naturellement de nos réelles pulsions »³¹². Il appuie ainsi le lien entre l'hystérique et l'artiste. Cependant, l'acceptation de la dimension créatrice de l'inconscient passe par le recours à la médiation textuelle ou photographique puisque la mise à distance de ses pulsions

³⁰⁵ Des articles - « La libération des doigts », « Au moment... », « Revue des tendances antiartistiques », « ...Toujours, au-dessus de la musique, Harry Langdon » ; des poèmes - « Pourquoi, en allant... », « ... Un jeune d'aspect parfaitement normal, mais qui malgré son insignifiance pourrait être pris comme symbole de la plus passionnée et turbulente poésie... » ; des notes : « Nous opposons Benjamin Péret... » (collective, signée par Gasch, Muntanyà et Dalí) et « Le cadavre non enseveli...atteint la parfaite correction (éducation) » ; une interview de Luis Buñuel en castillan, introduite par ces mots : « Luis Buñuel, *metteur en scène* [en français dans le texte] cinématographique, duquel peut espérer beaucoup le cinéma européen et dont les productions seront bientôt révélées au public, a répondu à Salvador Dalí, et pour *L'Amic de les Arts*, au suivant questionnaire. »

³⁰⁶ « En el moment... », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°31, 31 mar. 1929, p. 1, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 163-165.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 164.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 163.

³⁰⁹ « Revista de tendències antiartístiques » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 175 et p. 177.

³¹⁰ « En el moment... » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 163.

³¹¹ Dès la deuxième quinzaine de novembre 1928, dans une lettre adressée à Gasch, Dalí mentionne la dernière phrase du roman de Breton : « Si beauté il y a, celle-ci sera dans la réalité et, comme le dit Breton, convulsive. », cité par Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, op. cit., p. 123 (« La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas », dans *Nadja* (1928), André BRETON, O.C., t.I, op. cit., p. 752-753 et les riches notes de Marguerite BONNET, p. 1562-1564).

³¹² « Revista de tendències antiartístiques » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 176.

permet leur appropriation. Dans « Revue des tendances antiartistiques », le paragraphe « Documentaire » s'ouvre ainsi :

« Une tendance violemment antiartistique reste définie dans l'impulsion exacerbée vers le documentaire – (l'existence et la recherche avec la même nécessité du texte ou production surréaliste) – et le documentaire minutieux, prouve une fois de plus, l'osmose constante entre la réalité et la surréalité. »³¹³

Poésie du constat, critique culturelle et sociale et exploitation des pulsions s'articulent autour de la notion de documentaire, pourtant fortement liée au pouvoir politique espagnol à l'époque.

I.C.2. La récupération du « documentaire »

Après avoir condamné les formes culturelles catalanes soumises au pouvoir de la dictature, Dalí doit s'attaquer à la récupération, par les autorités, du documentaire. Clamant depuis 1927 le recours à une photographie scientifique, au simple constat de fait, son rapprochement avec le surréalisme lui offre une voie pour conserver cette forme tout en niant la valeur d'usage du documentaire officiel. Les photographies froides et claires de la croix de Vilabertran, publiées en février dans « La donnée photographique » illustrent cette démarche critique ; elles se posent aussi comme une attaque ironique envers *Gasete de les Arts*, revue défendant les caractéristiques régionales catalanes [1.68. et 1.71.]. Ces images de Subias font en effet figure d'attaque contre le cliché « typique » : elles n'acquièrent leur valeur que par la perte des attributs que leur attachent les tenants d'une culture « putréfiée ». Elles font écho à une position défendue dans l'article, elle-même reprise de la conférence à Sitges en 1928 : utiliser la photographie pour garder une image propre « des édifices, des objets, des

³¹³ « Revista de tendenciès antiartístiques » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 176.

meubles... »³¹⁴. Comme Dalí l'explique dans « La Donnée photographique », la photographie peut défier le temps et conférer à l'objet un aspect net et brillant, alors débarrassé des « symptômes putréfiés auxquels le mauvais goût sentimental octroie son plus grand enthousiasme »³¹⁵. S'en prenant violemment aux artistes qui apprécient les « misérables dépouilles »³¹⁶, il confère à la photographie la vertu corrosive d'annihiler toute trace de pourriture sur les objets³¹⁷. Cette vertu esthétique du documentaire prend alors le contre-pied de la récupération politique de l'usage de ce type de photographie, très répandue en Espagne à l'époque³¹⁸, et particulièrement en Catalogne.

Depuis 1915, les Archives d'Ethnographie et Folklore de Catalogne – « une des meilleures réussites de la science ethnographique espagnole »³¹⁹ – se voient investies d'une mission de « rénovation » de l'image régionale. Les images, produites avec peu d'effets « esthétiques », sont claires car elles doivent permettre la compréhension directe du sujet. Récupérée comme un instrument de propagande, de « publicité touristique nationale », par les autorités, le général Miguel Primo de Rivera en tête, l'image documentaire des colonies, des « types » espagnols, des monuments ou des lieux emblématiques, est « utilisée comme preuve dans le cadre de l'information

³¹⁴ « Per al 'meeting' de Sitges. Els 7 davant 'El Centaure' » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 112.

³¹⁵ « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 152.

³¹⁶ *Ibid.* ; lors de sa conférence de 1928, Dalí est plus brut : « Nos artistes sont de fervents adorateurs de la merde », « Per al 'meeting' de Sitges. Els 7 davant 'El Centaure' » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 112.

³¹⁷ La provocation culmine dans son appel à la destruction du quartier gothique de Barcelone et sa proposition de film documentaire sur le Parthénon : « Per al 'meeting' de Sitges. Els 7 davant 'El Centaure' » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 112 et « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 152.

³¹⁸ Lire Jordana MENDELSON, « From the banal to the extraordinary : Dalí's anti-artistic documentaries », dans *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, Hank HINE, William JEFFET and Kelly REYNOLDS (ed.), op. cit., p. 69-74 ; et l'introduction de *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, Jordana MENDELSON, op. cit..

³¹⁹ *Temps d'ahir. Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, 1915-1930* (cat. d'expo. 1994), op. cit., p. 16.

officielle »³²⁰. Elle touche alors les classes populaires à travers les journaux ou des manifestations comme « Le village espagnol »³²¹ et acquiert une valeur importante dans l'affirmation de la culture. Pour en faire un instrument de la modernité, Dalí récupère le code esthétique de l'image pour y appliquer son message, pour servir une rupture complète avec le passé, la tradition, l'art considéré comme officiel, le système politique en place en Espagne.

Un exemple de cette critique ironique est visible sur une photographie privée, datant de 1928, prise au moment d'une visite à Lúdia Noguer³²². Dalí pose avec une jeune femme portant un vêtement traditionnel et grimace joyeusement [1.62.]. Il tourne ainsi en dérision le contenu du documentaire mettant en avant le costume, au cœur de l'identité espagnole³²³. Lorsqu'en avril 1929 il est à Paris pour le tournage des plans citadins de *Un Chien andalou*³²⁴, il débute l'envoi à *La Publicitat*, quotidien catalan³²⁵, d'une série de six articles intitulée « Documentaire – Paris – 1929 », afin de documenter la vie parisienne. Dans son premier texte, il nie tout point commun avec la mise en valeur de types caractéristiques³²⁶ :

³²⁰ Jordana MENDELSON, « Introduction », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, op. cit., p. XXIII.

³²¹ Inauguré à Barcelone en 1929, il s'agit d'une reconstitution taille réelle, à partir d'un relevé photographique des types architecturaux et folkloriques régionaux, de la diversité espagnole regroupée au sein de l'unité nationale. Se tiennent la même année deux expositions qui participent à construire l'image d'une Espagne en pleine expansion : à Séville, l'Exposition ibéro-américaine et à Barcelone l'Exposition Internationale. La photographie fait office de lien, notamment grâce à la presse, entre campagne et ville ; voir Jordana MENDELSON, « El Poble espanyol / El pueblo espanol (1929) », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, op. cit., p. 1-37.

³²² En témoigne la tenue de Dalí, identique sur les deux images.

³²³ Silvia VENTOSA I MUNOZ, « L'espai personal », dans *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Art i etnologia*, Xavier BARRAL I ALTET (dir.), Edicions L'isard, Barcelona, 1999 p. 74-93.

³²⁴ Le tournage a lieu du 2 au 17 avril 1929.

³²⁵ Le quotidien est le principal relais de la culture catalane entre 1922 et 1939.

³²⁶ Dalí a pu retrouver ce genre de photographies « ethnographiques » s'il a feuilleté la revue belge *Variétés* lorsqu'il est à Paris. *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, dirigée par P.-G. Van Hecke, publiée à Bruxelles, propose de mai 1928 à avril 1930 de très nombreuses reproductions photographiques : notamment László Moholy-Nagy, Man Ray, Germaine Krull, Berenice Abbott ; beaucoup de reportages « touristiques » avec des représentations régionales typiques (comme dans le

« Que n'espèrent pas non plus mes lecteurs que je dirige mon documentaire vers les choses pittoresques, locales, etc., de Paris, Montmartre, l'archéologie, l'inconfort ; c'est la seule chose qui n'a d'intérêt nulle part au monde. Le caractéristique dans ces cas non plus je ne sais pas ce que cela peut être : il me serait complètement impossible de distinguer Paris de Pékin et je serais absolument dans l'incapacité d'établir, concernant de tels sujets, une différence essentielle, à moins de violenter horriblement ma pensée avec une infinité d'idées préalables et de sentences convenues. Si le racial et le caractéristique ont une valeur spirituelle, c'est seulement dans les résultantes des produits DE HAUTE SELECTION : Miró, une Rolls. »³²⁷

Tout au long des articles de la série « Documentaire-Paris-1929 », afin de se débarrasser des « idées préalables et des sentences convenues », Dalí agit comme un appareil-enregistreur³²⁸ :

« À onze heures du matin j'enregistre au jardin du Luxembourg les choses qui coupent durant cinq minutes une superficie de vingt centimètres carrés marquée avec le bâton sur le sable mouillé. »³²⁹

Cette « annotation anti-intellectuelle, libre du contrôle de l'intelligence, d'une figure humaine, du spectacle d'un objet ou d'un organisme quelconque » correspond selon Dalí au « mystère, [à] la surprise, [au] lyrisme même du texte surréaliste »³³⁰. Sans « intention esthétique, émotionnelle, sentimentale, etc., caractéristiques essentielles du

numéro 12, spécial Hollande, paru le 15 avril 1929 qui présente des Hollandaises en tenue traditionnelle) ; des reproductions de toiles ; des thématiques partagées par les avant-gardes (comme l'art des fous, dans le numéro du 15 mars 1929).

³²⁷ « Documental-París-1929 [I] », dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 196.

³²⁸ Sa démarche peut rappeler celle de André Breton et Philippe Soupault dans « Ne bougeons plus », chapitre des *Champs magnétiques* (1920), où les textes sont apparentés à des instantanés photographiques ; voir André BRETON, *O.C.*, t.I, op. cit., p. 82-89.

³²⁹ « Documental-París-1929 [VI] », dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 213.

³³⁰ « Documental-París-1929 [I] », dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 195.

phénomène artistique », cette forme « rigoureusement objecti[ve] »³³¹ correspond à l'image précise que l'artiste revendique depuis 1927 au nom de l'anti-art et qui est devenue, depuis 1928 et sa volonté de se libérer du conventionnalisme, la preuve de la surréalité. Cependant, son enthousiasme à déceler l'irrationnel comporte une dimension subjective qu'il revendique explicitement :

« Nous considérons le documentaire, loin de le croire antagonique au surréalisme, comme une preuve en plus des délicates et constantes osmose qui s'établissent entre la surréalité et la réalité. Cette réalité du monde objectif chaque fois plus soumise, plus docilement et de façon estompée obéissante à la réalité violente de notre esprit. »³³²

Les impulsions de l'esprit de Dalí, sa « réalité psychique »³³³, soumettent la réalité du monde objectif. Si ses articles envoyés à *La Publicitat* présentent des détails sans qu'aucune vision globale de la vie parisienne ne se dessine, ils mettent en avant des situations, des faits, des objets dont le choix est guidé par le désir de l'artiste. La forme esthétique du documentaire lui permet de canaliser et de jouir de l'érotisme latent qui s'en dégage. En mars 1929, la publication de « ...La Libération des doigts... », article illustré de quatre clichés et de son poème « ...Un Jeune d'aspect parfaitement normal, mais qui malgré son insignifiance pourrait être pris comme un symbole de la plus

³³¹ « Documental-París-1929 [I] », dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p.193.

³³² *Ibid.*, p. 196-197.

³³³ L'expression est de Vicent Santamaria de Mingo, lorsqu'il commente cette citation de Dalí (*El Pensament de Salvador Dalí en el lindar dels anys trenta*, op. cit., p. 124) ; il fait référence au dernier chapitre de *L'Interprétation du rêve* de Freud, « L'inconscient et la conscience. La réalité », dont est issue cette citation : « L'inconscient est le psychique proprement réel, aussi inconnu de nous dans sa nature interne que le réel du monde extérieur et qui nous est livré par les données de la conscience tout aussi incomplètement que l'est le monde extérieur par les indications de nos organes sensoriels. » (Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 668).

passionnée et turbulente poésie... »³³⁴, exemplifient cet usage du document froid pour canaliser ses pulsions sexuelles.

I.C.3. La mise en avant de l'intimité

a) La libération

Reprenant à son compte le « désir perpétuel de vérification »³³⁵ d'André Breton, Dalí se base sur la clarté et la précision des documents qu'il offre à ses lecteurs, qu'ils soient photographiques³³⁶ ou littéraires. Il s'en tient donc, dans « ...La Libération des doigts... », à « l'annotation antiartistique, fidèle, objective du monde des faits », seul moyen pour la « révélation » de leur « signification occulte »³³⁷. Répondant à sa prose, il publie quatre photographies : l'ensemble se veut une description objective de faits concrets comme de pensées, surgis sans entrave dans son univers visuel ou psychique.

Trois clichés détaillent des doigts : deux montrent un pouce, le dernier un index³³⁸ [1.72. à 1.74.]. S'il n'est pas certain que Dalí en soit l'auteur, il est à l'origine de ces photographies puisque les légendes, citations extraites de l'article, présentent ces doigts comme lui appartenant. Il propose ici le premier exemple publié d'un objet mis en scène dans le cadre photographique. La quatrième photographie joue avec la valeur du cliché régional, et insiste sur la dimension privée : il s'agit de sa maison de Cadaqués³³⁹

³³⁴ « ...Un Jove d'aspecte perfectament normal, però que malgrat de la seva insignificança podria ésser pres com a símbol de la més apassionada i turbulenta poesia... », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°31, 31 mar. 1929, p. 13-14, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 179-181.

³³⁵ « Revista de tendències antiartístiques » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 175.

³³⁶ Les auteurs ont fait un effort économique pour la qualité du papier et des reproductions photographiques, dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, op. cit., p. 131.

³³⁷ « ...L'Alliberament dels dits... » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 159.

³³⁸ Deux légendes semblent avoir été interverties : « Mon pouce... » est situé sous la photographie d'un index [1.73.], alors que sous l'image du pouce, il est inscrit « Un doigt seul a été le thème... » [1.74.].

³³⁹ Comme l'indique à nouveau la citation faisant office de légende : « ... dans les rochers devant notre maison de Cadaqués, ... ».

[1.75.]. Cependant, à la différence des images claires que Dalí vante, ce cliché peu précis ne permettrait aucune localisation ou reconnaissance sans la légende de l'artiste ; il semble donc publié pour moquer la photographie documentaire officielle.

Les légendes, tirées de l'article et inscrites en italique, rappellent le procédé de Breton dans *Nadja*, roman, auquel Dalí a rendu hommage dans « La Donnée photographique »³⁴⁰, dans « Au moment... »³⁴¹ et qu'il cite mot pour mot dans le texte de « ...La Libération des doigts... »³⁴². La dimension autobiographique des événements relatés dans *Nadja* et leur correspondance photographique a certainement conforté l'envie de Dalí de se livrer à un véritable compte-rendu de faits intimes. En outre, l'influence de *Psychopathologie de la vie quotidienne* de Freud, dont le quatrième chapitre est consacré aux souvenirs d'enfance, est primordiale³⁴³. Le peintre amène en effet son lecteur à la découverte de sa petite enfance pour lui expliquer son « impression d'angoisse très pénible » devant les sauterelles ; il convoque de plus la parole de son père pour confirmation³⁴⁴. Il confie ensuite son obsession récurrente pour la pourriture

³⁴⁰ « Depuis les œuvres strictement scientifiques – histoires naturelles, géographies, etc. – jusqu'aux récents essais de roman (*Nadja*, André Breton), intervient la donnée photographique comme dans la publicité et le pur poème. », « La Dada fotogràfica » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 151. L'impact de ce livre sur le peintre est tellement puissant que Buñuel y fait référence dans l'interview menée par Dalí à la fin du numéro de *L'Amic de les Arts* ; ce dernier échange concerne la moustache de Adolphe Menjou : « – L'influence des surréalistes peut-elle te servir pour modifier et libérer la moustache de Menjou ? – Peut-être. Bien sûr, je suis toujours très préoccupé par ses continuelles évasions dont je suis la piste de très près. Dans le présent tu me vois très intrigué pour savoir si sa moustache est mâle ou femelle. Je suis persuadé que je le trouverais beaucoup mieux avec toi qu'en relisant « Nadja » que tu aimes tant. » ; « Luis Buñuel », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°31, 31 mar. 1929, p. 16, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 185-188 (cit. p. 187).

³⁴¹ « En el moment... » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 163.

³⁴² « Ce n'est pas non plus le moment de refaire l'éloge fervent de la donnée photographique, sinon celui de voyager sans méthode par les chemins de l'involontaire et de constater les simples faits qui chaque jour plus violemment signifient dans la connaissance la raison essentielle, ou, peut-être, encore de manière plus importante, ces données partielles de cette APTITUD GENERAL (*sic*) à laquelle fait allusion Breton, " QUI ME SERAIT PROPE ET NE ME SERAIT PAS DONNEE". (*sic*) », « ...L'Alliberament dels dits... » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 159.

³⁴³ Sigmund FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, « Petite Bibliothèque Payot », Payot et Rivages, Paris, 2001 (1901, *Zur Psychopathologie des Alltagsleben* ; 1922-23, Payot). Voir Vicent SANTAMRIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el lindar dels anys trenta*, op. cit., p. 124.

³⁴⁴ « ...L'Alliberament dels dits... » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 160.

d'un âne, qui lui rappelle celle d'un lézard décomposé et mangé par les fourmis³⁴⁵. Puis il raconte une anecdote de son service militaire³⁴⁶, prétexte à aborder le « phallus ailé des anciennes civilisations », sur lequel il a lu les remarques de Freud³⁴⁷ ; il voit alors « un doigt seul et flottant »³⁴⁸ dans une image hypnagogique du pré-sommeil. Enfin, après avoir reconnu son trouble devant les mains enlacées des mères et de leur amant, Dalí déclare avoir été « surpris souvent de façon répétée » par l'apparition de son pouce sortant de sa palette « comme quelque chose de troublant et insolite »³⁴⁹. Ce doigt seul a été le thème de certaines de ses « peintures et réalisations photographiques récentes » et devient le symbole de ces choses rendues, par l'esprit, à « leur propre liberté »³⁵⁰.

Si Dalí continue à relater de purs faits, leur réalité est psychique. Pour appuyer visuellement la révélation de leur sens occulte, il propose un dispositif photographique. En s'approchant progressivement, la focalisation rusée de l'appareil a piégé un de ses doigts. Ainsi, après une appendice tombante dans la première image, dont la finesse est accentuée par l'ombre, le lecteur découvre dans la deuxième une érection surgie d'un trou, elle aussi appuyée, comme soutenue, par l'oblique ombragée [1.72. et 1.73.]. La dernière photographie offre au regard un pouce de marbre, droit et imposant ; sans ombre, il est éclairé comme pour un portrait solennel, mettant ainsi en valeur toutes ses particularités physiques [1.74.]. Il tient seul, ne repose sur rien puisque la limite du cadre le fait naître sur le sol de la photographie. Grâce au grossissement progressif³⁵¹, le

³⁴⁵ « ...L'Alliberament dels dits... » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 159-160.

³⁴⁶ Après le pêcheur de Cadaqués, sage caution dans « Saint Sébastien », Dalí présente Eugenio Sanchez, brave inconnu d'une « inculture absolue », *ibid.*, p. 161.

³⁴⁷ Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 442.

³⁴⁸ « ...L'Alliberament dels dits... » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 162.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Sur le cadrage à signification sexuelle, voir Rosalind KRAUSS, « Photographie et surréalisme », dans *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 100-104.

doigt, débarrassé des conventions et des lois physiques, est à même de s'extasier en toute liberté et de s'envoler, tel le phallus ailé, symbole évident de l'érection masculine.

Ces trois clichés permettent donc à Dalí d'illustrer cette libération : la symbolique sexuelle de l'organe – le surplus de réalité – devient évidente grâce aux possibilités offertes par le vocabulaire photographique. En outre, à considérer l'aspect primordial des éléments autobiographiques, Dalí entend, comme son doigt, se libérer des conventions, grâce à sa vision et son interprétation poétique de la réalité. Sous l'angle de la synecdoque, ces images de doigt, détail anatomique le plus signifiant pour lui à l'époque, offrent son portrait.

b) L'autoportrait

Ce glissement autorise une interprétation particulière des quatre photographies publiées en février 1929 dans « La Donnée photographique » ; elles peuvent aussi être lues comme un autoportrait de Dalí [1.67.]. Le motard fait office d'artiste véloce guidé par la modernité de l'appareil. Le sauveur – *salvador* – ferme les yeux et, préoccupé par ses pensées intérieures, révèle les questionnements de Dalí sur l'interaction entre l'intérieur et l'extérieur. En regard, l'acteur américain souligne son aspiration à revendiquer le comique et l'ironie. L'avant-bras du Christ préfigure la libération de cette partie anatomique chère au peintre et connotée sexuellement, la main. Toutes présentent des corps avec cette dimension morbide liée à la froideur de l'enregistrement. Elles correspondent à des détails façonnant la personnalité de l'artiste et mélangent les espaces géographiques – Catalogne, Europe, États-Unis – et les traditions artistiques. Cette propension à utiliser son propre corps comme symbole de l'osmose entre réalité et surréalité est aussi décelable dans le titre du poème que Dalí publie dans le dernier

La redécouverte par la photographie de fragments de corps humains isolés est répandue dans les milieux artistiques d'avant-garde ; voir par exemple les photographies de gros orteils accompagnant l'article de Boiffard en novembre 1929, « Le Gros orteil », dans *Documents* I, n°6, 1929, p. 287-302. Les images de Dalí ne suscitent cependant pas la répulsion sombre de celles de Bataille.

numéro de *L'Amic de les Arts* en mars 1929, « ...Un Jeune d'aspect parfaitement normal, mais qui malgré son insignifiance pourrait être pris comme un symbole de la plus passionnée et turbulente poésie... ». Son aspect extérieur normal et l'activité poétique passionnée et turbulente le possédant confirment l'interaction constante entre l'image de l'être et sa réalité psychique. Le symbolisme est revendiqué, ce qui marque l'évolution par rapport à « Saint Sébastien ». Dans le poème, comme une nouvelle preuve de l'assimilation du désir, Dalí renonce à la poésie des distances en mètres et kilomètres au profit d'une vision féminine. Certes, pour satisfaire sa démarche documentaire, il fixe les valeurs entre des repères concrets tels qu'une éponge, un talon ou une olive ; cette dernière est située sur « une roche de Cadaqués, village de mer, province de Girona », ce qui insiste à nouveau sur la dimension autobiographique du poème. Néanmoins, il poursuit :

« Mais tout cela ne m'amènerait pas bien loin. Effectivement, plus loin que la notion relative et nulle des distances, venait de m'entraîner la contemplation d'une tête magnifique de jeune femme, dont la peau ayant été déchirée en bandes verticales tombait en une rouge et fraîche frange de chair vivante sur le cou de la peau très fine du manteau. Cette jeune femme venait de s'arrêter pour regarder, à l'intérieur d'une curieuse boutique, un jeune d'aspect parfaitement normal, mais qui malgré son insignifiance pourrait être pris comme un symbole parfait de la plus passionnée et turbulente poésie ; le jeune cité venait de lever les bras pour... »³⁵²

Le regard de Dalí est donc attiré irrésistiblement par cette beauté féminine morbide. À son tour, elle remarque un jeune homme dont la description correspond parfaitement à

³⁵² « ...Un Jove d'aspecte perfectament normal, però que malgrat de la seva insignificança podria ésser pres com a símbol de la més apassionada i turbulenta poesia... » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 180.

l'image de poète que se donne Dalí. Entamé par son regard, un cercle visuel médiateur le ramène finalement à une représentation de lui-même, allégorisé en Poésie.

Ce processus reliant ses différents regards peut être interprété comme l'image d'un lien entre les inconscients. Lorsque Dalí raconte des détails de sa vie ou présente des photographies de son propre corps, il revendique l'universalisme de leur interprétation. En outre, les clichés, en contrôlant et en mettant à distance les pulsions, permettent la reconnaissance partagée d'une réalité psychique commune.

I.C.4. L'universalité de l'inconscient

a) La puissance du détail

Lorsqu'il montre à une manucure américaine, lors de son séjour à Paris, les photographies de doigts illustrant son article, elles provoquent chez la professionnelle une « angoisse *spéciale* » qu'elle confesse avoir souvent ressenti « devant certains doigts réels »³⁵³. En effet, les petites choses, les insectes, les doigts, représentent souvent les organes génitaux dans le rêve, selon Freud³⁵⁴. Dalí considère alors ce parallèle inconscient entre un doigt et un pénis comme évident³⁵⁵ et la photographie devient le médium adéquat pour communiquer visuellement l'angoisse décrite dans son article. Elle n'a besoin d'aucune explication, le simple fait enregistré sur la surface sensible suffisant à inspirer l'émotion. Le cadrage resserré permet certes de contrôler l'objet mais aussi de diriger le regard sur ce détail. En l'isolant, la photographie le met en valeur et frappe l'inconscient. En s'appuyant sur l'analyse onirique, Dalí révèle que

³⁵³ « Documental-París-1929 [IV] », dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 205.

³⁵⁴ Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 402-403. En août 1928, les petites choses servent de titre à un poème de Dalí, « Poema de les cosetes », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°27, 31 août. 1928, p. 211, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 119.

³⁵⁵ Voir les six manières de tailler les ongles, « Documental-París-1929 [IV] », dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 206.

« tout ce qui est considéré comme insignifiant est ce qui le plus VIOLEMMENT ET D'UNE MANIERE LA PLUS VIVE impressionne notre esprit. »³⁵⁶ En outre, dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud utilise le même vocabulaire pour décrire l'attitude des paranoïaques ; ces derniers « attachent la plus grande importance aux détails insignifiants, échappant généralement aux hommes normaux » et leur « vision est plus pénétrante que celle de la pensée normale »³⁵⁷. Lúdia Noguer, dont la parole et les analyses exercent sur Dalí une forte impression, est une paranoïaque.

La photographie permet donc d'isoler dans la réalité des éléments *a priori* insignifiants mais qui possèdent, pour un esprit sensible aux pulsions inconscientes, une valeur poétique, subversive ou angoissante. Dans l'article « Revue des tendances antiartistiques » en mars 1929, Dalí s'enthousiasme pour « le documentaire de la longue vie des poils d'une oreille ou le documentaire d'une pierre, ou celui de la vie au ralenti d'un courant d'air. »³⁵⁸ Outre la provocation, l'insignifiance est la qualité première de ces « émouvantes histoires »³⁵⁹ cinématographiques. Freud, mobilisé pour justifier la pertinence de cette approche documentaire, est aussi la référence principale d'*Un Chien andalou*, film réalisé par Buñuel et nettement teinté d'érotisme morbide.

b) Amour et mort

En janvier 1929, après la lecture attentive de *L'Interprétation du rêve*³⁶⁰, Dalí et Buñuel écrivent le scénario d'*Un Chien andalou* en une semaine³⁶¹. Le réalisateur met ensuite les possibilités techniques de sa caméra au service de l'inconscient. Walter

³⁵⁶ « Documental-París-1929 [V] », dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 195.

³⁵⁷ Chapitre 12, « Déterminisme, croyance au hasard et superstition. Points de vue. », Sigmund FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, op. cit., p. 320 et p. 321.

³⁵⁸ « Revista de tendenciès antiartístiques » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 176.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 123-124.

³⁶¹ Buñuel. *100 años. Es peligroso asomarse al interior* (cat. d'expo. 2000), op. cit., p. 62.

Benjamin semble parler de ce film lorsqu'il compare « les psychoses, les hallucinations et les rêves » aux effets visuels et à la science du découpage, « autant de procédés grâce auxquels la perception collective du public est à même de s'appropriier les modes de perception individuels du psychotique ou du rêveur. »³⁶² Lorsqu'en octobre 1929, Dalí publie dans *Mirador*³⁶³ un article sur *Un Chien andalou*, il cite Max Ernst en inscrivant le film dans « une histoire du rêve » qui est « essentiellement une histoire naturelle » : ce film voulu documentaire propose « la simple annotation, constatation de faits », qui « au lieu d'être conventionnels, fabriqués, arbitraires, gratuits, sont des faits réels ou *semblables aux réels*, et donc énigmatiques, incohérents, irrationnels, absurdes, sans explication. »³⁶⁴ Marqués par la violence et la morbidité liées à la sexualité dans les analyses de Freud, les scénaristes proposent un catalogue d'images fortes et angoissantes, à l'érotisme latent, voire explicite, partagées par les inconscients des rêveurs ou des malades traités par la psychanalyse. Ces « crimes affreux », ces « actes de violences inqualifiables et irrationnels » attestent de la réalité de la psyché humaine libérée et « illuminent (...) le désolé panorama moral » d'un « monde conventionnel et arbitraire »³⁶⁵. La démarche poursuit le renouvellement de la valeur de la morale entrepris avec l'hommage aux enquêtes sexuelles surréalistes et aux crises hystériques.

³⁶² Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), dans *Œuvres*, t.III, *op. cit.*, p. 103. Walter Benjamin a aussi saisi l'importance de ces images cathartiques pour les « masses », nécessaires « immunisations psychologiques pour se protéger des psychoses » : « le développement forcé des phantasmes sadiques ou masochistes peut empêcher leur développement naturel, particulièrement dangereux, au sein des masses. » Enfin, il montre comment le rire collectif est « un éclatement salutaire des psychoses » et considère « les films burlesques américains » comme « un dynamitage thérapeutique de l'inconscient » (*ibid.*, p. 104).

Ce lien entre les théories de Freud et le comique américain (via le rire selon Bergson), sensible chez Dalí et sous-tendant l'écriture d'*Un Chien andalou* est abordé par Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 123-124.

³⁶³ Revue hebdomadaire catalane fondée à Barcelone par Amadeu Hurtado en janvier 1929, dirigée par Manuel Brunet et Just Cabot, et dans laquelle écrit notamment Sebastià Gasch ; elle aborde la littérature, les arts et la politique, tant régionale qu'internationale.

³⁶⁴ « *Un Chien andalou* », dans *Mirador*, Barcelone, 24 oct. 1929, p. 6, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 217-219 (cit. p. 218 et p. 217).

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 217-218.

Dalí et Buñuel mettent alors cette réévaluation au service d'une critique politique à l'encontre des valeurs bourgeoises³⁶⁶. L'artiste catalan, qui connaît l'importance du Parti communiste pour le mouvement surréaliste³⁶⁷, s'enthousiasme pour la réaction d'Eisenstein devant son film³⁶⁸. Néanmoins, affirmant ainsi son esprit révolutionnaire, il s'indigne dans la presse espagnole quant au « succès sans précédent » de l'œuvre à Paris : le public, « corrompu par les revues et les vulgarisations d'avant-garde » n'a applaudi la nouveauté et l'étrange que par « snobisme », sans envisager qu'il était la cible principale attaquée par le « fond moral » du film. La mise en avant des découvertes de la psychanalyse est un appel à la libération des pulsions ; elle s'oppose à la récupération de la discipline à des fins curatives et moralisatrices. Néanmoins, si certains plans présentent effectivement des nus ou des crimes, la séquence finale montre l'homme et la femme du film ensablés sur une plage jusqu'à mi-poitrine, rigides l'un à côté de l'autre. Proche d'une image photographique, cette ultime pétrification rappelle la fixité des doigts dans l'article de Dalí, qui, s'ils cherchent à se libérer, restent figés dans le cadre du cliché. Interprétée sur le modèle du titre de son poème publié dans le dernier numéro de *L'Amic de les Arts*, elle justifie la froideur du recours à l'enregistrement photographique : l'image « normale » du jeune homme contient la poésie turbulente et passionnée et l'image fixe de la photographie celle du monde pulsionnel sexuellement morbide. De même, dans ses photographies d'atelier, sa propre image canalisait et révélait ses désirs ; l'érotisme latent des convulsions est rigidifié et allégorisé.

³⁶⁶ Pour Palmira GONZALEZ LOPEZ, « la logique de la psyché casse le regard social qui la soutend », « El primer periodo cinematografico de Salvador Dalí. *Un Chien andalou* », dans *Salvador Dalí i les arts, Historiografia i crítica al segle XXI*, Lourdes CIRLOT, Mercé VIDAL, *op. cit.*, p. 73-87.

³⁶⁷ « ...le mouvement surréaliste, politiquement, a été toujours inconditionnel et incorporé au parti communiste. », « Documental-Paris-1929 [VI] », dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 215.

³⁶⁸ « L'unique succès qui compte pour nous est le discours d'Eisenstein au congrès de la Sarraz et le contrat de film pour la République des Soviets. », « *Un Chien andalou* » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 219.

Grâce à ses potentialités techniques de reproduction objective du réel, la photographie répond à la représentation du monde voulue par Dalí : sa capacité formante structure l'univers du peintre. Revendiquée en 1927 comme un moyen de suppression de la main de l'artiste, elle intervient surtout comme une puissance de discernement, un facteur de précision qui isole les objets et les êtres. En parallèle, elle lui permet la mise à distance nécessaire à la construction de sa personnalité. Progressivement, elle offre un chemin sûr pour contrôler puis défendre la valeur des pulsions. Dalí concilie ainsi son attrait pour l'objectivité avec l'acceptation du monde subversif de son inconscient, sa volonté de maîtrise avec la libération surréaliste. La vision précise et froide du réel, soumise à son esprit, fait office de preuve de l'osmose entre réalité et surréalité : elle solidifie et canalise « l'état anarchique [...] de ses désirs »³⁶⁹. Leur flux est fixé par l'instantané, instaurant un jeu subtil avec la dimension sexuelle et morbide de l'inconscient. Ce processus fétichiste attaché à une image froide satisfait alors l'assouvissement de ses désirs.

Son utilisation publique de la photographie pendant l'année 1929 préfigure le rôle capital qu'elle tient dans les publications suite à son entrée dans le mouvement surréaliste : la récupération d'une esthétique documentaire représente l'outil adéquat pour son affirmation politique et sa revendication explicite des idées freudiennes, conciliée dans ce qu'il nomme en 1930 la « position morale du surréalisme »³⁷⁰. Dans ses poésies, ses essais, ses rêveries, l'image photographique se pose en parallèle de la mise en avant littéraire d'anecdotes ou de confessions pseudo autobiographiques ; leur intérêt ne réside pas tant dans leur authenticité factuelle que dans leur résonnance avec

³⁶⁹ « Il ne tient qu'à l'homme de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. », André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 322.

³⁷⁰ Cette conférence de 1930 est annoncée par *Un Chien andalou* selon Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 152.

des situations ou des interprétations symboliques récurrentes dans la littérature psychanalytique. Les oppositions pulsionnelles entre Eros et Thanatos, entre l'attirance et la répulsion, entre le désir et la peur s'expriment grâce aux photographies.

II. Le Voyeur (1929-1933)

Entre la publication du portrait photographique de Dalí dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* en décembre 1929 et ses quatre contributions pour le numéro de *Minotaure* de décembre 1933, l'artiste s'impose comme un pilier du mouvement surréaliste. Ses yeux clos et sa signature de la première version du *Second manifeste* en 1929 officialisent son accord sur les fondements théoriques du mouvement : il s'engage pour que l'action concrète – motivée par les textes de Marx, Feuerbach, Lénine, Trotski – sous-tende l'activité artistique, guidée par les découvertes de la psychanalyse, Freud principalement. André Breton a en effet adopté le matérialisme dialectique marxiste pour amoindrir l'idéalisme du *Manifeste du surréalisme*³⁷¹ et répondre à la question de l'engagement des intellectuels³⁷².

Si Breton est admiratif devant ses peintures³⁷³, les observations de Dalí quant à l'utilisation du phénomène paranoïaque participent de l'enthousiasme et de l'attente qu'il suscite chez l'écrivain³⁷⁴. En juillet 1930, dans le premier numéro du *Surréalisme*

³⁷¹ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 83-84.

³⁷² Voir la notice au *Second manifeste du surréalisme* (1930) de José PIERRE, André BRETON, O.C., t.I, op. cit., p. 1583-1590.

Walter Benjamin a compris l'impasse dans laquelle se trouve le mouvement surréaliste : « Si la double tâche des intellectuels révolutionnaires est de renverser la domination intellectuelle de la bourgeoisie et d'entrer en communication avec les masses prolétariennes, ils ont presque entièrement échoué dans la deuxième partie de ce programme, dont il n'est plus possible de venir à bout sur le plan contemplatif. », Walter BENJAMIN, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (fév. 1929), dans *Œuvres*, t.II, op. cit., p. 133.

³⁷³ « Stériliser », sa première exposition de peintures est présentée à la galerie Goemans à Paris du 20 novembre au 5 décembre 1929. Si Tériade juge ses toiles « provinciales » (Félix FANES, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, op. cit., p. 151), André Breton, en revanche, loue l'exposition dans *La Révolution surréaliste* et préface le catalogue avec un riche texte attestant de son enthousiasme ; André BRETON, [Stériliser, Préface au catalogue de la première exposition parisienne de Dalí] (1929), repris dans *Point du Jour* (1934), dans O.C., t.II, op. cit., p. 307-309.

³⁷⁴ « À Salvador Dalí, dont le nom est pour moi synonyme de la révélation au sens éblouissant et toujours un peu foudroyant où je l'ai toujours entendu. Avec mon affection, ma confiance et mon espoir absolument sans limites. », dédicace du *Second manifeste du surréalisme*, Kra, juin 1930, cité dans

au service de la révolution, le peintre publie « L'Âne pourri ». Cet article pose les fondements de la récupération de certains symptômes paranoïaques au profit de son activité créatrice ; il reprend des idées qu'il a exposées en mars 1930 à Barcelone, lors de « Position morale du surréalisme »³⁷⁵, sa première conférence en tant que surréaliste. Ses intuitions théoriques sont confirmées par « l'admirable thèse de Jacques Lacan », parue en 1932³⁷⁶ et à laquelle il rend hommage dans « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste »³⁷⁷, article paru dans *Minotaure* en juin 1933. Grâce à la systématisation du délire, Dalí poursuit son usage de la photographie comme preuve objective de faits psychiques. Il propose une réévaluation de la réalité phénoménale en conciliant différentes lectures psychanalytiques, dont l'arme essentielle du combat surréaliste, la « critique freudienne des idées »³⁷⁸. Il vivifie les thématiques chères au mouvement : exaltation du désir, exploration de l'inconscient, des rêves, intérêt pour les pathologies mentales. Son utilisation du document photographique offre une méthode de discrédit de la réalité communicable et différente de l'automatisme psychique qu'il considère comme un enregistrement passif. Parallèlement, il expérimente, à travers les images privées, plusieurs pistes qui alimentent son processus créatif : le rapport au groupe et à sa propre personnalité, sa transformation en objet et les mises en scène photographiques dans lesquelles il façonne des visions fantasmatiques.

« Illustrated biography », Montse AGUER and Fèlix FANES, dans *Salvador Dalí : The early years* (cat. d'expo. 1994), *op. cit.*, p. 45.

³⁷⁵ « Posició moral del surrealisme », dans *Hèlix*, Vilafranca del Panedes, n°10, mar. 1930, p. 4-6, reproduite dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 221-226.

³⁷⁶ Jacques LACAN, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Le François, Paris, 1932.

³⁷⁷ « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste », dans *Minotaure*, Paris, n°1, juin 1933, reproduit dans *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique*, Robert DESCHARNES (éd.), Éditions Denoël, Paris, 2004 (Éditions Denoël/Gonthier, 1971), p. 207-214 (cit. p. 211).

³⁷⁸ André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 808.

Les photographies publiées matérialisent l'engagement public de Dalí au service du surréalisme. Jusqu'à la fin 1931, le collectif est objectivé par des photomontages. Dans le même temps, à l'appui de ses publications, Dalí donne la pleine mesure de l'utilisation de la photographie dont il faisait l'éloge dans ses textes espagnols ; les références ne sont plus littéraires mais les images font désormais office de théorie visuelle. Les sujets dont il se sert pour attaquer la réalité s'opposent de façon flagrante aux canons esthétiques dominants : ils relèvent de l'anachronisme, de la culture populaire ou de l'amateurisme.

Initiant sa stratégie d'utilisation des Éditions surréalistes³⁷⁹, son livre *La Femme visible* paraît 15 décembre 1930. Quatre textes, achevés entre l'été et l'automne 1930, y entremêlent essai et poésie, amour et science physique, psychanalyse et architecture, morbidité et perversion³⁸⁰. Cet ouvrage s'impose comme un jalon incontournable, tant dans la carrière de Dalí que dans l'histoire du surréalisme³⁸¹, en inscrivant le peintre au cœur des réflexions théoriques du mouvement. L'édition originale est un objet de luxe³⁸², qui réalise son vœu d'allier poésie et photographie. En plus du portrait de Gala par Man Ray sur la couverture, il insère en pleine page, dans deux poèmes, trois façades de bâtiments enregistrées par des photographes inconnus³⁸³ [2.67. à 2.71.]. Relevant de

³⁷⁹ Georges SEBBAG, *Les Éditions Surréalistes, 1926-1968*, IMEC Éditions, Paris, 1993, p. 210.

³⁸⁰ « L'Âne pourri », « La Chèvre sanitaire », « Le Grand masturbateur » et « L'Amour », dans *La Femme visible*, Éditions surréalistes, Paris, 1930, p. 9-20, p. 21-34, p. 35-61 et p. 63-71.

³⁸¹ Pour Vicent Santamaria de Mingo, Dalí, avec ce livre, se révèle être « un poète incisif et un théoricien pénétrant doué d'une authentique rigueur intellectuelle », *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 86.

³⁸² Format in-4°, double couverture argent et translucide rouge qui laisse apparaître un portrait de Man Ray, une eau-forte de Dalí en frontispice et trois photographies anonymes publiées en pleine page. *La Femme visible* est vendu 150 F à la librairie José Corti. *L'Immaculée conception* de Breton et Eluard coûte 25 F, *La peinture au défi* d'Aragon, 15 ; publicité dans le n°3 de *Le Surréalisme au service de la révolution*, déc. 1931. Aujourd'hui, les estimations de vente atteignent les 5000 euros.

³⁸³ Pour preuve de l'importance accordée au choix des images, Dalí demande de l'aide à Picasso ; aucune réponse écrite ne permet cependant d'assurer que le père spirituel a donné son avis. Voir la carte n°3 envoyée depuis Cadaqués en juin 1930, dans *Lettres à Picasso (1927-1970)*, Salvador DALI, Laurence MADELINE (éd.), « Le cabinet des Lettrés », Gallimard, 2005.

l'esthétique documentaire vantée par l'artiste, ces quatre images viennent appuyer les points essentiels qu'il théorise dans son ouvrage : l'activité paranoïaque-critique, le dévoilement des simulacres, une perversion idéale et l'amour irréprouvable.

Paru en décembre 1931 aux Éditions surréalistes, *L'Amour et la mémoire*³⁸⁴, ode à Gala au champ lexical scatologique et violent, rencontre un vif succès au sein du cercle surréaliste³⁸⁵. En regard de la page du titre, deux portraits photographiques amateur appartenant au couple sont réunis par un photomontage, probablement réalisé par Dalí [2.85.]. L'œuvre entend matérialiser la fusion des amants à travers le temps et les contraintes sociales. La morbidité et l'érotisme latent qui s'en dégagent font écho à la photographie de l'*Objet à fonctionnement symbolique* de Dalí paru en décembre 1931, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, à l'appui de son article « Objets surréalistes »³⁸⁶ [2.82.]. La pétrification et la réification de l'être humain se rejoignent autour de la notion de comestibilité. Pour l'artiste, il faut manger l'objet d'amour.

Il étend cet appétit visuel au réel et défend l'absorption de la réalité comme seul moyen de connaissance. L'image photographique facilite ce rapport de possession : de petit format, transportable, manipulable, isolant l'objet grâce à un cadrage resserré, elle permet de capturer, puis de manger ce qui excite l'appétit de Dalí, du corps féminin à la multiplication des détails de l'architecture *modern style*. Lorsque paraissent simultanément en décembre 1933 les numéros trois et quatre de *Minotaure*, sa place

³⁸⁴ Salvador DALÍ, *L'Amour et la mémoire*, Éditions surréalistes, Paris, 1931.

Selon José Corti dans le Catalogue de la vente Gaffé, « la composition de ce livre a été faite à l'imprimerie Union par Gala elle-même », cité dans *Les Éditions Surréalistes, 1926-1968*, Georges SEBBAG, *op. cit.*, p. 78.

³⁸⁵ Pour René Crevel, « certains des plus beaux vers d'amour qui aient jamais été se trouvent dans *L'Amour et la Mémoire* », dans « Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme » (1933), dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, René CREVEL, *op. cit.*, p. 324.

Selon une lettre d'août 1931 de Paul Éluard, « le poème de Dalí a eu beaucoup de succès près d'Aragon hier soir. Je l'ai lu moi-même à haute voix et ce n'était pas le moins curieux. », Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1984, p. 147.

³⁸⁶ « Objets surréalistes », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n° 3, déc. 1931, p. 16-17 (illustrations p. 41-42).

prépondérante dans l'importante contribution de Dalí³⁸⁷ couronne ce processus. La planche intitulée « Sculptures involontaires », réalisée en collaboration avec Brassai, présente six photographies accompagnées des légendes du peintre³⁸⁸ [2.147.]. Du « dentifrice répandu », un ticket d'autobus roulé de trois manières différentes, un morceau de pain ou de savon, acquièrent le statut officiel de « sculptures ». Dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style »³⁸⁹, Dalí insère seize photographies : des vues de l'architecture moderniste de Barcelone et une d'un rocher du Cap de Creus prises par Man Ray, ainsi que des images du mobilier urbain parisien capturées par Brassai [2.149. à 2.160.]. Enfin, quarante-cinq détails photographiques, issus des images de Brassai ou récupérés dans diverses parutions, composent la planche publiée en regard d'un court texte, écrit dans un style quasi télégraphique, « Le Phénomène de l'extase »³⁹⁰ [2.161.]. Avec ces différentes propositions, Dalí parvient subtilement à rendre hommage aux concepts forts de Breton et du surréalisme, tout en affirmant l'importance des idées qu'il défend depuis *La Femme visible*. (II.A)

Parallèlement à ces publications de photographies, les images privées font écho aux positions théoriques de Dalí. Ses rapports avec le collectif et les liens tissés avec la construction de sa personnalité sont visibles dans de nombreux portraits où le regard des surréalistes, amateur ou professionnel, a remplacé celui du cercle familial. L'artiste oscille principalement entre deux postures : le parisien moderne et le provincial catalan. En outre, répondant à l'image relativement sérieuse de l'union diffusée dans la presse, des photographies attestent d'intentions hédonistes collectives ; ces images détiennent

³⁸⁷ S'ajoutent aux articles illustrés de photographies sa contribution à l'article de Tériade, « Émancipation de la peinture », un dessin et quatre eaux fortes destinées à illustrer *Les Chants de Maldoror*.

³⁸⁸ « Sculptures involontaires », dans *Minotaure*, Paris, n°3-4, déc. 1933, p. 68

³⁸⁹ « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style », dans *Minotaure*, Paris, n°s 3-4, déc. 1933, p. 68-76, reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 222-229.

³⁹⁰ « Le Phénomène de l'extase », dans *Minotaure*, Paris, n°3-4, déc. 1933, p. 77-78, reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 230-231.

un véritable pouvoir de cohésion. Cette fonction sociologique profite à l'intérêt du mouvement comme à celui de Dalí : s'étant coupé du cercle intellectuel qui l'a porté les deux années précédentes, son insertion photographique au sein du collectif est le moyen de prouver, aux autres comme à lui-même, qu'il est un artiste surréaliste.

Les portraits avec Gala matérialisent la fusion du couple et correspondent à l'exaltation de l'amour au sein du mouvement. Ils confirment le rôle fondamental de la muse dans l'évolution de la personnalité et de l'esthétique de Dalí³⁹¹ ; ce dernier laisse libre cours à l'exploration et à l'exploitation de ses fantasmes pervers. Les liens immémoriaux entre volonté de voir, désir sexuel et mort sont cristallisés par des portraits réalisés dans leur maison de Portlligat. Dans ces images qui concrétisent le processus de pétrification résultant de la pulsion scopique, la mise en scène acquiert une place de plus en plus importante. À partir de 1932, le demiurge Dalí se sert de la photographie pour attester de l'existence « réelle » de certaines de ses créations éphémères. À la différence des objets surréalistes dont les photographies sont publiées dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, ces créations jouent leur rôle dans la nature catalane : le champ s'ouvre et se remplit de détails. L'exploration de l'indistinction entre être et objet est confirmée par le recours au dispositif d'enregistrement du portrait. La différence entre créature et créateur s'efface progressivement. Suite à ces prémices de représentation de son théâtre psychique, Dalí profite du talent de Man Ray en 1933 pour perfectionner l'impact de ses visions fantasmatiques.

L'exploration de son intériorité, encouragée par les échanges intellectuels avec Breton, le conduit vers l'exaltation de ses obsessions. Ses angoisses, ses perversions se

³⁹¹ Leur rencontre agit comme un révélateur et offre au Catalan un point d'ancrage dans le réel, nécessaire à sa créativité ; Patrice SCHMITT, *Étude psychanalytique de la création chez Dalí*, Mémoire de psychologie clinique sous la direction de M. Ledoux (Maître assistant), texte revu et corrigé dans le cadre du doctorat de psychologie clinique dirigé par le pr. Colette Chiland, Université de Paris V, Juin-décembre 1978.

fixent autour de la notion de comestibilité qui lui permet d'annihiler sa crainte d'être dévoré tout en excitant son propre appétit. Pour mettre à jour l'érotisation morbide de l'extérieur, Dalí poursuit sa récupération de photographies et d'isolement des objets ; néanmoins, il ne s'en contente plus et sa démarche « démoralisante » sculpte le réel. Grâce au passage du portrait de l'artiste à celui de l'objet, puis à la mise en scène théâtrale voyeuriste, il parvient à concilier sa pulsion créatrice, attisée par le désir et l'amour, et sa pulsion morbide et destructrice, symbolisée par la réification de l'être humain. (II.B)

II.A. Les photographies publiées au service du surréalisme

En 1929 et en 1933 paraissent deux photomontages : *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, composé par Magritte, en décembre 1929 dans *La Révolution surréaliste*, et *Le Phénomène de l'extase*, inspiré par Dalí, en décembre 1933 dans *Minotaure* [2.19. et 2.161.]. Ils encadrent l'utilisation par l'artiste de l'image photographique publiée et mobilisent les points théoriques fondamentaux qu'il met au service du surréalisme : la discipline de groupe, la poursuite de l'antiartistique, la révolution morale, l'amour et la comestibilité. Ils révèlent aussi les types d'image destinés à appuyer ces thématiques : des portraits et des documents récupérés.

II.A.1. Portraits du groupe (1929-1931)

Alors que la centrale surréaliste de 1924 posait réunie sur la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste*³⁹², le mouvement utilise, entre 1929 et

³⁹² *La Révolution surréaliste*, Paris, n°1, 1^{er} déc. 1924 (photographies de couverture par Man Ray).

1931, trois photomontages de portraits pour diffuser son nouveau visage. Au même titre que Breton, Éluard et Ernst, Dalí est visible à chaque fois³⁹³. Il voit son appartenance au mouvement objectivée par la photographie et appuyée publiquement : il est fondu dans l'image diffusée de la pléiade surréaliste et marque ainsi sa différence avec le groupe catalan. Ces œuvres font écho à la stratégie d'action en cellule, principe nécessaire au service de la révolution communiste. Elles matérialisent, dans un contexte mouvementé, l'affirmation visuelle d'une seule voix, soutien à la discipline de groupe, et la dimension internationale de l'engagement politique surréaliste. Dalí souscrit avec ferveur à cette démarche à travers les deux conférences qu'il tient à Barcelone : « Position morale du surréalisme » en mars 1930 et « Le Surréalisme au service de la révolution »³⁹⁴ en septembre 1931.

a) *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*

Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt, de Magritte, est publié dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste*, en décembre 1929³⁹⁵ [2.19.]. Pris dans un photomaton probablement durant l'automne³⁹⁶, les visages sérieux, aux yeux fermés, des signataires du *Second manifeste*, encadrent une toile du peintre belge. La mise en page renvoie au tableau synoptique, modèle utilisé pour présenter la « famille »

³⁹³ Probablement aussi ceux de Aragon et Buñuel, enlevés pour *L'Échiquier surréaliste* de Man Ray en 1934.

³⁹⁴ « El Surrealismo al servicio de la rebolució », extraits retranscrits par Fèlix Fanés dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930, op. cit.*, p. 253-254.

En septembre 1931, dans la salle Capcir de Barcelone, la conférence est organisée par *L'Hora*, revue du BOC (Bloc d'Obrers i Camperols) et concerne les liens entre marxisme et surréalisme. Interviennent Jaume Miravittles (qui a joué dans *Un Chien andalou*), Didac Ruiz, René Crevel et Salvador Dalí.

³⁹⁵ *La Révolution surréaliste*, Paris, n°12, 15 déc. 1929, p. 73.

³⁹⁶ La conservation de nombreuses séries de quatre ou huit images, retrouvées à l'occasion de la vente des archives Breton, prouvent l'importance accordée à cette pratique ; afin d'en cerner les thématiques et enjeux, lire « Le Photomaton surréaliste : l'impossible photographie », Julien PETIT, participation au colloque « 'L'image comme stratégie' : Des usages du médium photographique dans le surréalisme » à l'Institut National d'Histoire de l'Art, décembre 2009, consultable en ligne, <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/PetitWEB.pdf>

surréaliste historique dans le premier numéro de la revue³⁹⁷. Cinq ans après, la nouvelle « maison » a été purgée des nombreux indésirables brocardés dans le texte de Breton. Cette fois-ci sans illustres ancêtres, la planche est tournée vers l'avenir : les nouveaux acteurs, parmi lesquels Dalí et Buñuel, entrent dans la tradition surréaliste. Dans un contexte politique et social tendu par la crise économique de 1929, la figure de l'étranger fait figure de bouc émissaire. Or le collage de Magritte présente uniformément un Allemand, des Belges, des Espagnols et des Français. Les yeux clos annihilent l'affirmation de l'identité, une des fonctions de la machine moderne³⁹⁸ ; au contraire, le caractère sériel du protocole d'enregistrement est récupéré pour renforcer l'égalité entre des citoyens de pays différents. Ce mimétisme insiste sur l'accord mutuel pour une base idéologique, attachée au Parti communiste. Si Dalí ne s'engage pas officiellement dans la formation politique, il soutient les positions surréalistes et les défend dans la presse. Au début de l'année 1930, il signe le tract qui annonce l'arrêt de *La Révolution surréaliste* au profit du *Surréalisme au service de la révolution*³⁹⁹, démarche considérée rétrospectivement par Aragon comme un gage de l'évolution « matérialiste » de la pensée du collectif⁴⁰⁰. En mars, à Barcelone, Dalí poursuit son zèle révolutionnaire avec la première conférence où il s'affirme comme surréaliste,

³⁹⁷ Michel POIVERT, « Les Fantômes du surréalisme. À propos de quelques photographies du XIX^e siècle égarées dans les revues d'avant-garde. », dans *L'Image au service de la révolution. Photographie, Surréalisme, Politique*, op. cit., p. 15-29 (cit. p. 17).

³⁹⁸ Le développement du photomaton s'inscrit dans la mise en avant de l'aspect extérieur comme marqueur de l'identité ; la tradition de surveillance étatique et policière grâce à la photographie remonte aux livrets ouvriers, se poursuit dans le fichage de Bertillon, dans les carnets anthropométriques imposés aux populations en déplacement, puis à l'obligation de porter une carte d'identité avec une photographie pour les non-français.

³⁹⁹ Cette nouvelle parution est annoncée début 1930 par un tract des signataires du *Second manifeste* : « ... les soussignés, qui ne se font aucune illusion sur la portée des revues « artistiques et littéraires », ont décidé d'apporter leur concours à une publication périodique qui, sous le titre : LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION non seulement leur permettra de répondre de façon actuelle à la canaille qui fait métier de penser, mais préparera le détournement définitif des forces intellectuelles aujourd'hui vivantes au profit de la fatalité révolutionnaire. », reproduit dans André BRETON, *O.C.*, t.I, op. cit., p. 832.

⁴⁰⁰ Louis ARAGON, « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°3, déc. 1931, p. 3.

« Position morale du surréalisme » ; elle paraît immédiatement dans un numéro spécial d'*Hèlix*, revue artistique catalane d'avant-garde⁴⁰¹. Deux mois après la chute de la dictature de Primo de Rivera, le 22 mars 1930, il fait scandale devant le public bourgeois de l'Ateneo : il ravive les violences de l'agitation révolutionnaire en citant le *Manifeste du surréalisme*⁴⁰² ; il confirme clairement son adhésion à la dimension politique du mouvement parisien en rendant hommage aux pages de *La Révolution surréaliste* et en défendant le communisme et Trotski⁴⁰³. En juillet, le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution* s'ouvre, après les publicités d'usage et le sommaire, par la transcription d'un échange de télégrammes entre le « Bureau International Littérature Révolutionnaire » de Moscou et André Breton ; la réponse de ce dernier a valeur d'engagement au nom des auteurs de la revue⁴⁰⁴, parmi lesquels Dalí, qui publie son premier article en français, « L'Âne pourri »⁴⁰⁵.

b) *L'Échiquier surréaliste*

Un an après la parution des seize photomaton, l'Américain Man Ray compose la première version de *L'Échiquier surréaliste*, exposée à l'occasion de la projection, en novembre 1930, de *L'Âge d'or* de Dalí et Buñuel [2.62.]. Une série de portraits compose un tablier de vingt cases dont la grille insiste sur l'aspect inflexible de la démarche des artistes. L'œuvre se pose comme un soutien collectif incontestable devant

⁴⁰¹ Revue mensuelle littéraire, dirigée par Joan Ramon Masoliver, totalement dédiée à l'avant-garde européenne.

⁴⁰² « [...] l'acte surréaliste le plus pur, [...] comme explique Breton depuis le second manifeste, consisterait à, revolver aux poings, descendre la rue et tirer au hasard, autant qu'on puisse, sur la foule. », « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits, op. cit.*, p. 221.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁰⁴ « Camarades si l'impérialisme déclare guerre aux soviets notre position sera conformément aux directives troisième internationale position des membres parti communiste français », André BRETON, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°1, juil. 1930, p. 1.

⁴⁰⁵ « L'Âne pourri », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°1, juil. 1930, p. 9-12.

« l'inévitable scandale »⁴⁰⁶ que provoque le film, interdit par la censure dans la foulée. Détruite lors du sac du cinéma⁴⁰⁷, elle est tout de même visible sur une photographie illustrant un article paru en décembre 1930 dans *La Gaceta literaria*⁴⁰⁸. Dalí s'entretient alors à propos de *L'Âge d'or* avec Ernesto Giménez Caballero, et, interrogé sur « la discussion du marxisme » au sein du mouvement, réitère son « absolue adhésion et discipline au groupe »⁴⁰⁹.

c) *Au rendez-vous des amis*

En septembre 1931, alors que l'Espagne est en pleine agitation⁴¹⁰, Dalí s'adresse dans une conférence intitulée « Le Surréalisme au service de la révolution » à ses « amis communistes de Barcelone, lesquels luttent pour une révolution, pour laquelle les surréalistes se sont toujours placés à leurs côtés »⁴¹¹. René Crevel, qui occupe la tribune en même temps que Dalí, prononce aussi une allocution, dont des extraits sont transcrits en décembre 1931 dans le numéro 3 du *Surréalisme au service de la révolution*⁴¹². Dans le numéro 4 de la revue, publié aussi en décembre, l'Allemand Max Ernst offre au lecteur la version photographique de *Au rendez-vous des amis*, titre d'une toile de 1922 [2.84.]. À la différence des deux précédents collages de portraits, celui-ci se distingue

⁴⁰⁶ Ernesto GIMENEZ CABALLERO, « Palabras con Salvador Dalí. El escándalo de L'Âge d'or en Paris », dans *La Gaceta literaria*, Madrid, 15 déc. 1930, p. 3.

⁴⁰⁷ En 1934, une deuxième version du collage est réalisée pour la publication de *Petite anthologie poétique du surréalisme* par George Hugnet [2.61.].

⁴⁰⁸ Les plans rapprochés sur les visages et leur alternance sur fond noir et blanc sont des choix esthétiques réalisés pour la publication de 1934.

⁴⁰⁹ Ernesto GIMENEZ CABALLERO, « Palabras con Salvador Dalí. El escándalo de L'Âge d'or en Paris » (1930), dans *La Gaceta literaria*, op. cit., p. 3.

⁴¹⁰ Le 14 avril 1931 a lieu la déclaration de la Seconde République espagnole ; la Catalogne vise le statut d'autonomie qu'elle revendique dès le 15 avril 1931 mais qu'elle n'obtient qu'en septembre 1932.

⁴¹¹ « El Surrealismo al servicio de la reboleució » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, op. cit., p. 253.

⁴¹² Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 67. Crevel publie un « Résumé » de sa conférence, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°3, déc. 1931, p. 35-36.

par sa composition beaucoup plus dynamique. Dix-sept membres, dont le corps, le buste ou le visage ont été détournés, sont représentés le long du « serpent des têtes »⁴¹³. La photographie dont est issu le corps de Dalí a été prise par Valentine Hugo au printemps 1931 à Portlligat [2.72.]. La revue paraît un mois après la fin de l'exposition coloniale et présente deux clichés de la contre-exposition à laquelle ont contribué Aragon, Éluard et Tanguy⁴¹⁴. La présence, sur la droite du collage de Max Ernst, d'une photographie de foule, semble insister sur le soutien collectif à cette manifestation.

L'uniformisation de l'apparence extérieure dans la cabine du photomaton, l'implacabilité des cases de l'échiquier, ou le fil symbolique reliant tous les surréalistes matérialisent l'engagement commun ; les trois œuvres répondent à ce qu'Aragon considère fin 1931 comme l'évolution « anti-individualiste » du groupe depuis l'arrivée de « Char, Dalí, Buñuel »⁴¹⁵. Composées avec des portraits, elles permettent à Dalí d'inscrire son visage et son corps dans l'image du collectif surréaliste, image transmise dans la presse ou présentée lors d'un événement fondateur. Si ces diffusions restent limitées à un cercle restreint, elles marquent pour l'artiste un premier exemple d'utilisation publique de son « identité visuelle » enregistrée par la machine moderne. En tant que représentations du collectif, elles répondent à une volonté de discipline qui entraîne l'accord sur les points théoriques et esthétiques défendus par le *Second manifeste*. Ceux-ci sont exploités dans ses publications, tant dans sa prose que dans son recours à l'image photographique.

⁴¹³ Dix-neuf si l'on compte le portrait d'une femme, Pearl White ou Gala, et le négatif d'une autre, allongée sur un lit. Jean Caupenne, Marcel Fourier, Camille Goemans, René Magritte, Paul Nougé, André Valentin ont disparu et sont remplacés par Giacometti, Tzara, Péret, Char, Unik, Man Ray, Crevel.

⁴¹⁴ Organisée par la Ligue française contre l'impérialisme, tenue au pavillon des Soviet, annexe de la maison des syndicats, siège du parti communiste français, de juillet 1931 à février 1932.

⁴¹⁵ Louis ARAGON, « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 3.

II.A.2. L'image réalisante et démoralisante

Avec sa signature du *Second manifeste*, Dalí se place au cœur de la réorientation marxiste des idées surréalistes, au sein d'un champ d'action révolutionnaire situé dans le domaine des lettres et des arts⁴¹⁶. Comme il l'explique en 1931, il cherche à atteindre « une conciliation dialectique du matérialisme historique et du freudisme », c'est-à-dire une « synthèse » qui représente « l'action collective au service du communisme »⁴¹⁷. Ce sont les images, « forme fonctionnelle de la pensée »⁴¹⁸, qui véhiculent et matérialisent l'idée du changement social. Leur puissance subversive est reconnue par les surréalistes qui accordent à l'imagination une faculté « réalisante »⁴¹⁹. Celle-ci est par exemple attestée par la modification du corps de l'hystérique due à la puissance de ses représentations psychiques⁴²⁰. Afin de provoquer un changement de perception face au monde, les surréalistes, et Dalí en particulier, se proposent de communiquer des images visuelles et concrètes. En s'appuyant sur de nombreuses lectures psychanalytiques, l'artiste définit dans ses conférences et ses textes la nature de ces images dont il vante le

⁴¹⁶ « Dans situation actuelle de conflit non armé croyons inutile attendre pour mettre au service de la révolution les moyens qui sont plus particulièrement les nôtres », réponse à la question du « Bureau International Littérature Révolutionnaire », André BRETON, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°1, juillet 1930, p. 1.

« [...] reconnaissance dans le domaine de la pratique de l'action de la IIIe Internationale comme seule action révolutionnaire, et implique la nécessité d'appuyer, avec les moyens variables qui peuvent être ceux des intellectuels considérés, l'action en France du Parti Communiste Français, section française de cette internationale », Louis ARAGON, « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 2.

⁴¹⁷ « El Surrealismo al servicio de la rebolución » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, op. cit., p. 254.

⁴¹⁸ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 12.

⁴¹⁹ Soraya TLATLI, *La Folie lyrique : essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, op. cit., p. 127 ; voir aussi Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 69.

Cette idée est défendue en 1925 par Pierre Naville pour qui les acteurs du mouvement surréalistes se groupent autour d'une conception de « l'œuvre de l'esprit comme essentiellement agissante », *Que peuvent faire les surréalistes ?* (1926), dans *La Révolution et les Intellectuels*, Pierre NAVILLE, N.R.F. Gallimard, Paris, 1927, p. 85.

⁴²⁰ Soraya TLATLI, *La Folie lyrique. Essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, op. cit., p. 112.

pouvoir « destructeur »⁴²¹ et qu'il met « au service de la Révolution. »⁴²² La réévaluation du réel passe par la « démoralisation »⁴²³ : en remettant à l'honneur ce terme du *Manifeste du surréalisme* de 1924⁴²⁴, Dalí joue sur sa polysémie et cherche à décevoir comme à pervertir.

a) La poursuite de l'antiartistique

Entre 1930 et 1933, les récupérations de photographies ou les commandes à Man Ray et Brassai opérées par Dalí lui permettent de continuer à dénigrer les intellectuels et artistes espagnols issus du noucentisme, mais aussi le snobisme du milieu bourgeois parisien fêré d'art moderne et d'avant-garde. Cette position peut être expliquée par son obstination stratégique à revendiquer l'antiartistique, concept qui évolue selon les canons dominants auxquels il est confronté. Décrites en 1929 dans « L'Âne pourri », les qualités des « nouvelles images surréalistes » légitiment sa peinture et ses textes ; néanmoins, « la déception, la mauvaise impression et la répulsion »⁴²⁵, qu'entend provoquer Dalí chez les critiques et les artistes, correspondent aussi aux sujets des photographies qu'il utilise pour ses publications.

La récupération de l'Art nouveau

Style symbolique de la génération précédente, tant en Espagne qu'en France, l'Art nouveau, pourtant brocardé par Dalí dans le *Manifeste antiartistique* de 1928⁴²⁶,

⁴²¹ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 11.

⁴²² Derniers mots de l'article, *ibid.*, p. 12.

⁴²³ « La naissance des images surréalistes, il faut la considérer avant tout comme la naissance des images de la démoralisation. », « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 224 ; « [...] les nouvelles images du surréalisme vont prendre de plus en plus les formes et les couleurs de la démoralisation et de la confusion. », « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 12.

⁴²⁴ André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), O.C., t.I, op. cit., p. 322.

⁴²⁵ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 12.

⁴²⁶ « Manifest Groc » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 103-104.

devient un de ses sujets privilégiés à partir de son entrée dans le cercle parisien. Deux photographies anonymes de l'Orfeó Català, le Palais de la musique de Barcelone conçu par Domènech i Montaner⁴²⁷, illustrent la transcription de « Position morale du surréalisme », parue en mars 1930 dans *Hèlix* [2.28. et 2.29.]. Venant de signer le *Second manifeste* de Breton, Dalí entend « cracher au visage » de son auditoire barcelonais, « spécialement intellectuel et artistique »⁴²⁸. Après avoir ouvert son allocution en ridiculisant le public⁴²⁹, il insulte copieusement deux représentants emblématiques de la culture catalane : Àngel Guimerà⁴³⁰ est un « grand porc », un « grand pédéraste », un « immense putréfié poilu »⁴³¹, et Eugeni d'Ors un « parfait con »⁴³². La référence à son *Manifeste antiartistique* est évidente et Dalí, en rendant ensuite hommage aux insultes proférées par les surréalistes, induit qu'il est animé par le même état de colère⁴³³. S'il avoue son estime sincère du *modern style*, ce n'est alors que pour prouver ses « dégoût et indifférence totale pour l'art »⁴³⁴. La publication des deux photographies du Palais de la musique appuie visuellement cette répulsion. Le choix d'un format restreint ne permet pas d'apprécier les qualités prétendues de l'architecture et confirme le détournement ironique de ces images, réalisées à l'origine pour rendre hommage à ce monument typique de la culture catalane. Les reproductions ne confèrent

⁴²⁷ Architecte catalan (1850-1923), représentant emblématique de la vie politique et culturelle catalane.

⁴²⁸ Il emploie ces termes un an plus tard, « El Surrealisme al servici de la reboació » (1931), dans Salvador Dalí. *La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 253.

⁴²⁹ « Avant tout, je crois indispensable de dénoncer le caractère éminemment avilissant que suppose l'acte de donner une conférence, et encore plus l'acte de l'écouter », « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 221.

⁴³⁰ L'ancien président de l'Ateneo, lieu qui accueille Dalí pour sa conférence, a déjà été attaqué dans le *Manifeste antiartistique* de 1928 : « Nous dénonçons l'influence sentimentale des lieux communs raciaux de Guimerà. », « Manifest Groc » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 103.

⁴³¹ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 223.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ « divers manifestes insultant Anatole France, Paul Claudel, le maréchal Foch, Paul Valéry, le cardinal Dubois, Serge de Diaghileff », *ibid.*, p. 226. Sur Anatole France et Paul Valéry, voir André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 131-314.

⁴³⁴ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 224.

qu'un sentiment d'étouffement devant la profusion ornementale de la façade et dans l'intérieur clos du palais.

En octobre 1930, Dalí poursuit sa diatribe contre la culture espagnole dans le numéro 2 du *Surréalisme au service de la révolution*, jugement qu'il réitère dans *La Femme visible* ; son court article « Intellectuels castillans et catalans »⁴³⁵ brocarde cette « énorme cochonnerie » et rappelle la « honte » constituée par « le paysage, les villes, le climat, etc., etc., de cet ignoble pays » qu'est la Catalogne⁴³⁶. Paru en décembre 1930 aux Éditions surréalistes, *La Femme visible* présente trois photographies anonymes de bâtiments, reproduites en pleine page, qui font écho à la sobriété froide de la démarche documentaire de Boiffard dans *Nadja*, roman ayant bouleversé Dalí⁴³⁷. Le long poème « Le Grand masturbateur » est illustré par deux images : la représentation de la *Casa Lleo Morera*⁴³⁸, maison *modern style* de Barcelone, et celle d'une « École communale de Jeunes Filles » accolée à un abri de « Pompes à incendies »⁴³⁹ [2.69. et 2.71.]. « L'Amour », essai poétique, s'achève sur une photographie d'une autre façade *modern*

⁴³⁵ « Intellectuels castillans et catalans », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°2, oct. 1930, p. 7-8.

⁴³⁶ Il attaque Guimerà, Lluís Millet et la sardane « qui à elle seule suffirait pour couvrir de honte et d'opprobre une contrée entière », *ibid.*, p. 7-8.
Dans « L'Amour », il déclare : « Je pense à l'abominable, à l'ignoble pays natal où j'ai vécu mon adolescence... », dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 71.

⁴³⁷ Voir I.C.1. et I.C.3.

Walter Benjamin est aussi profondément impressionné par les photographies publiées dans *Nadja*, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne. » (fév. 1929), dans *Œuvres*, t.II, *op. cit.*, p. 122.

Lorsque Breton commente, quelques années plus tard, la « partie illustrée » de *Nadja*, il la juge « morte et désillusionnante », sans magie (cité par Rosalind KRAUSS, « La Photographie au service du surréalisme », dans *Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, Rosalind KRAUSS, Jane LIVINGSTONE, Dawn ADES (com.), Musée national d'art moderne, du 15 avr. au 15 juin 1985, Centre Pompidou / Hazan, Paris, 1985, p. 15). De même, pour Michel Beaujour, « [les lieux] ne suggèrent rien dans ces photographies banales. [...] Ces photographies [...] ne s'éloignent jamais du cliché d'amateur ou de la carte postale surannée. » (cité par Dawn ADES, « La Photographie et le texte surréaliste », *ibid.*, p. 161.)

⁴³⁸ « Le Grand masturbateur » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 41. La maison construite entre 1903 et 1905 par Domènech i Montaner reçoit le prix du meilleur bâtiment en 1905. Elle est située au 35 Passeig de Gràcia.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 61.

style, celle de la *Casa Roda*, à Figueres⁴⁴⁰ [2.70.]. Si dans « L'Âne pourri », republié en ouverture de *La Femme visible*, Dalí défend ces « bâtiments méprisés et négligés », ce n'est que pour attaquer les « porcs d'esthéticiens contemporains, défenseurs de l'excécrable 'art moderne' » et s'élever contre « toute l'histoire de l'art. »⁴⁴¹ La reproduction en pleine page des deux photographies de façades *modern style* respecte le « statut » de ces images qui célèbrent des constructions emblématiques de Barcelone et de Figueres. Dans « La Chèvre sanitaire »⁴⁴², Dalí dénonce pourtant les « albums » dans lesquels est publié ce type de photographies solennelles. En se les réappropriant, il partage avec ses lecteurs français les preuves de la laideur supposée des bâtiments et ajoute une dimension critique destinée aux esthéticiens parisiens : il provoque leur « désespoir » avec la présentation emphatique d'un style architectural suranné⁴⁴³.

L'amateurisme

L'artiste accentue la déception « esthétique » provoquée par les photographies de *La Femme visible* avec la publication de l'enregistrement amateur et anonyme d'un banal établi accolé à une école française [2.71.]. Sa mise en page identique à celle des images de maisons *modern style* confirme son ironie devant la photographie documentaire régionaliste : la capture brute d'un bâtiment sans grand intérêt équivaut aux photographies, sans doute professionnelles, de l'architecture catalane. En 1931, il répète, cette fois aux ouvriers et aux paysans de Barcelone, que le « monde surréel [...] n'a rien à voir avec le cancéreux processus artistique, car loin de tout système

⁴⁴⁰ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 70. La maison, construite en 1911 par le maître d'œuvre Sebastià Pi i Pi, se situe au numéro 58 de la *carrer Sant Llatzer*.

⁴⁴¹ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴² « cette profusion ennuyeuse d'optimistes, de belles, nettes et répugnantes photographies, souvent parfaitement rassemblées dans de luxueux et ravissants albums, témoignage [...] du plus authentique et sombre désespoir. », « La Chèvre sanitaire » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁴⁴³ En 1927, Pierre Naville défend le « pessimisme » comme une vertu nécessaire pour la reconstruction d'un homme nouveau ; *Mieux et moins bien*, dans *La Révolution et les Intellectuels*, Pierre NAVILLE, N.R.F. Gallimard, Paris, 1927, p. 36.

esthétique⁴⁴⁴ ». Pour l'édition de son poème *L'Amour et la mémoire* en 1931, Dalí utilise à nouveau la photographie amateur. En guise de frontispice, il réalise un photomontage avec deux portraits photographiques [2.85.] : l'un de lui-même par Buñuel, au début de l'année 1930, qui occupe la partie droite et les trois quarts de l'image [2.26.] ; l'autre de Gala pris durant l'été 1930 ou 1931, peut-être par Dalí⁴⁴⁵. Ce dernier est rehaussé par le dessin de deux cyprès, derrière Gala, et de détails, comme deux petites pierres, qui permettent la jointure au bas des deux images. Si l'on sait aujourd'hui que le portrait de Dalí est l'œuvre de Buñuel, l'édition de 1931 ne mentionne pas l'auteur de la photographie. Les tenues de l'artiste et de Gala plongent le collage dans l'atmosphère de vacances champêtres. La frontalité solennelle de la pose de Dalí, l'attitude décontractée de sa muse, saisie en légère contre-plongée, le détournement de son corps et le recours au dessin pour unifier les deux images, font référence à des codes caractéristiques de l'album de famille⁴⁴⁶. Pour son deuxième ouvrage, Dalí propose une utilisation de la photographie éloignée des critères modernes de publication ; en récupérant une pratique populaire, il se moque d'une considération élitiste de l'art. La réactualisation critique de sujets ou techniques surannés se poursuit avec son exaltation des œuvres du peintre Jean-François Millet à partir de 1932.

Millet

Selon le dictionnaire Larousse de 1923, Jean-François Millet est « un maître du réalisme [qui] excelle dans l'expression des états fugitifs de l'atmosphère » et à qui l'on « doit des scènes champêtres d'une sincérité et d'une émotion inexprimables : *l'Angélus, les Glaneuses, la Fileuse, la Récolte des pommes de terres, etc.* ». Ce

⁴⁴⁴ « El Surrealismo al servicio de la revolución » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁴⁵ Une photographie présentée en annexes est prise au même moment [2.40.].

⁴⁴⁶ Sur la critique de la forme documentaire ethnographique du portrait de Dalí, voir II.B.1. Le Catalan.

vocabulaire ainsi que les qualités louées ici sont à l’opposé de ce que défendait Dalí lorsqu’il revendiquait l’antiartistique depuis l’Espagne. Néanmoins, face à l’art moderne, caractéristique du bon goût parisien, l’artiste use du contre-pied et se lance dans la défense de ce peintre dont les toiles ravissent le grand public. De plus, Dalí se réapproprie à nouveau une des caractéristiques nationales défendue par le pouvoir politique espagnol : la ruralité⁴⁴⁷. Sa récupération ironique des archétypes ruraux s’oppose ainsi à la fois aux modernes parisiens et aux nationalistes espagnols. Obnubilé par cette toile depuis 1929⁴⁴⁸, il dresse un éloge du peintre et de ses œuvres dans le premier numéro de la revue *Minotaure* en 1933. À l’appui de son article « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste », Dalí fait reproduire cinq toiles de Millet ainsi qu’une de Léonard de Vinci, qu’il qualifie de « documents »⁴⁴⁹ : il s’agit pour le peintre catalan de s’inscrire dans leur lignée et de rendre hommage au goût populaire. Il annonce ainsi sa volonté de se moquer de l’ambition esthétique et du « grand luxe »⁴⁵⁰ de son support de publication, dirigé par Albert Skira.

⁴⁴⁷ Voir Jordana MENDELSON, « Salvador Dalí’s *Le mythe tragique de l’Angélus de Millet* (1932-38/1963) », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, *op. cit.*, p. 185-219.

⁴⁴⁸ Il le déclare dans son essai *Le Mythe tragique de l’Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, ouvrage publié en 1963 chez Jean-Jacques Pauvert, à Paris, mais auquel Dalí réfléchit dès le début des années 1930. Cet ouvrage est fondamental : il annonce en 1934 la parution de ce « document d’une utilité certaine pour une imminente « Philosophie de la psychopathologie » » (« Derniers modes d’excitation intellectuelle pour l’été 1934 », dans *Documents 34*, Bruxelles, juin 1934, reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 238-241 (cit. p. 240)) et le qualifie en 1942 de « document fondamental de la philosophie dalinienne » (dans *La Vie secrète de Salvador Dalí, op. cit.*, p. 83).

⁴⁴⁹ *Précaution maternelle, Les Moissonneurs, Le Vanneur, Les Batteleurs de foin, L’Angélus et La Vierge, l’enfant Jésus et Sainte Anne*, « PRESENTATION ANTICIPEE DE QUELQUES DOCUMENTS DEVANT SERVIR A L’INTERPRETATION DU SIMULACRE CREPUSCULAIRE : L’ANGELUS DE MILLET », dans « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste », dans *Minotaure*, Paris, n°1, 1933 (ill. p. 67), reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 207-214.

⁴⁵⁰ Formule d’Éluard dans une lettre à Gala, le 21 février 1933, *Lettres à Gala, 1924-1948, op. cit.*, p. 197.

Le grand luxe

En décembre 1933, dans les numéros 3-4 de *Minotaure*, Dalí recourt abondamment à la photographie et satisfait ainsi Éluard qui lui demande début septembre un article « très illustré »⁴⁵¹ ; le poète insiste auprès de Gala pour que Dalí appuie la publication des *Sculptures involontaires* [2.147.]. La planche, composée de six photographies de Brassaï, est « indispensable pour combattre l'emmerdement des autres sculptures » de « Laurens, Maillol, Brancusi, Giacometti », reproduites dans le même numéro⁴⁵². Grâce aux qualités techniques du photographe, Dalí élève au rang d'œuvre d'art des résidus du quotidien, trouvés ou confectionnés, comme un ticket de métro, un morceau de savon, de dentifrice, ou de la mie de pain. La lumière diffuse, le jeu d'ombre et le gros plan octroient grandeur et mystère à ces détritits placés sur une plaque de verre. L'enregistrement photographique valorise ces objets insignifiants autant qu'il dénigre le respect dont jouissent les reproductions d'œuvres reconnues.

Le noyautage critique de la riche revue parisienne se poursuit avec « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », article dithyrambique. À la demande de Dalí⁴⁵³, Man Ray réalise une série de photographies sur des constructions modernistes de Barcelone : la façade de la *Casa Milà*⁴⁵⁴, des fenêtres de la *Casa Battlò* et des détails du Parc Güell de Gaudí, ainsi que la *Rotonda*, la tour d'un

⁴⁵¹ Le numéro est préparé énergiquement par Breton et Éluard ; voir la lettre du début septembre 1933, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948, op. cit.*, p. 220-224 (cit. p. 223).

⁴⁵² *Ibid.*, p. 222.

⁴⁵³ Au début du mois d'août 1933, Dalí écrit à Josep Vicenç Foix, poète et critique catalan, pour lui demander s'il « connaît[t] quelqu'un qui pourrait faire de bonnes photographies des maisons modernes » (cité dans Rafael SANTOS TORROELLA (ed.), *Salvador Dalí. Correspondance de Josep Vicenç Foix 1932-1936*, Barcelona, Editorial Mediterrania, 1986, p. 105). Le 5 septembre 1933, Duchamp, en vacances avec Mary Callery chez les Dalí écrit à Man Ray pour qu'il les rejoigne. Dalí, qui signe la lettre, « voudrait prendre des photos de fameuses maisons modern style de Barcelone pour reproduction dans *Minotaure* » (cité dans Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala 1924-1948, op. cit.*, p. 451, note 21).

⁴⁵⁴ La *Casa Milà*, connue aussi sous le nom de « *La Pedrera* », achevée en 1910, se situe au 92, pg. de Gràcia. La *Casa Battlò*, achevée en 1906, se trouve au 43, pg. de Gràcia. Le *Parc Güell*, achevé en 1914, s'étend sur 17 hectares au Nord de Barcelone (carrer d'Olot). Enfin, la *Rotonda* de Adolf Ruiz i Casamitjana (1869-1937), achevée en 1918, se situe au 51, pg. de Sant Gervasi.

bâtiment de Adolf Ruiz i Casamitjana⁴⁵⁵, sont choisis pour illustrer son article [2.150., 2.151., 2.152., 2.153, 2.157., 2.158. et 2.160.]. Elles sont accompagnées d'images de Brassai montrant des détails parisiens emblématiques : des entrées de métro et la base d'une colonne du bâtiment Le Castel Béranger⁴⁵⁶, réalisées par Hector Guimard [2.154., 2.159.]. La critique ne vise plus l'architecture dont Dalí fait l'éloge mais, avec un ton subtile et ironique, la pensée culturelle dominante qui se moque de l'esthétique du « 1900 » en la récupérant de façon « légèrement nostalgique, légèrement comique »⁴⁵⁷. L'artiste mobilise le talent de Man Ray et de Brassai pour présenter les images d'un style qui ne provoque que « sourires bénévoles et compréhensifs » ou « rires francs et irrésistibles »⁴⁵⁸.

Enfin, « Le Phénomène de l'extase » se compose d'un court texte au style télégraphique auquel répond une planche composée de quarante-cinq détails photographiques [2.161.]. Dalí a récupéré dans la revue *La Nature* des photographies judiciaires d'oreilles issues des travaux pseudo scientifiques de Bertillon au XIX^e siècle et découpé des visages dans des revues érotiques⁴⁵⁹. Il y a joint des images, réalisées par Brassai, de têtes féminines sculptées dans le style art nouveau. Si l'ensemble possède une signification propre dans laquelle se fond la spécificité des photographies réutilisées, leur origine vulgaire et « antiartistique », même si elle n'est pas indiquée

⁴⁵⁵ Architecte catalan (1869-1937).

⁴⁵⁶ 14, rue La Fontaine, Paris, 16e, premier prix de la plus belle façade de la ville de Paris en 1898, concours organisé par *Le Figaro*.

⁴⁵⁷ « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 222.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁵⁹ Sur cette planche, lire les deux articles de Michel POIVERT, « Le Phénomène de l'extase ou le portrait du surréalisme même », dans *Études photographiques*, Paris, n°2, mai 1997, et « Les Fantômes du surréalisme. À propos de quelques photographies du XIX^e siècle égarées dans les revues d'avant-garde. », 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, Paris, n°16, printemps 2003, p. 94-101, reproduits dans Michel POIVERT, *L'Image au service de la révolution. Photographie, Surréalisme, Politique, op. cit.*, p. 31-50 et p. 15-29 ; voir aussi *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 298.

dans *Minotaure*, transparaît à certains indices. Le numéro inscrit sous les oreilles isolées par le cadrage révèle un protocole scientifique dont les revues de vulgarisation sont friandes. Certains visages fardés, certains sourires aguicheurs ou ravis, une langue pendante, le postiche de l'homme semblant initier au trio une toute jeune femme à l'air hagard, sont autant d'attitudes caractéristiques des images érotiques ou pornographiques. Malgré l'absence de sexes, la référence est évidente ; Dalí joue certainement avec la censure imposée par Skira et révélée dans un courrier d'Éluard adressé directement à l'artiste lors de la préparation pour le premier numéro de la revue⁴⁶⁰. Enfin, le « critique d'art »⁴⁶¹ est encouragé dans le texte à faire son métier dans un état extatique...

Avec cette imagerie déclassée, comme avec l'appropriation de sujets surannés ou *a priori* insignifiants, qu'il utilise à l'appui de ses publications, Dalí nivelle les valeurs et poursuit sa promotion de l'antiartistique et de la déception ; il prouve que le mouvement est effectivement « loin d'être une école artistique de plus »⁴⁶². En outre, il est fasciné par la charge de désirs inconscients véhiculée par l'apparente naïveté des images populaires, des photographies amateur, de l'architecture *modern style* ou des peintures de Millet⁴⁶³. En s'appuyant sur elles, et grâce à sa méthode paranoïaque-critique, il propose « l'investigation matérialiste des véritables et cachés désirs

⁴⁶⁰ « Il est nécessaire pour Skira que votre texte ne soit en rien pornographique. Arrangez-vous. », lettre d'avril 1933, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 213.

⁴⁶¹ « Le Phénomène de l'extase » (1933), dans *Oui*, op. cit., p. 231.

⁴⁶² « El Surrealismo al servici de la reboleción » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Félix FANES, op. cit., p. 254.

⁴⁶³ S'ajoute à cette liste les cartes postales, voir plus bas, II.A.2.b) Le vice subversif.

humains. »⁴⁶⁴ La démoralisation s'entend alors comme une tentative de redéfinition de la morale.

b) La révolution morale

En plus de la critique des codes esthétiques, Dalí veut détruire le sens moral de l'homme « normal »⁴⁶⁵. Lorsqu'il s'adresse à son auditoire cultivé à Barcelone en 1930, il précise :

« La révolution surréaliste est avant tout une révolution d'ordre moral, cette révolution est un fait vivant, l'unique qui possède un contenu spirituel dans la pensée occidentale moderne. »⁴⁶⁶

Devant les ouvriers et les paysans, en janvier 1931 à Barcelone, il rappelle que son activité révolutionnaire consiste à révéler « les désirs réels [...] reclus sous la pression hermétique des conventionnalismes de toute sorte, moraux, sociaux, artistiques »⁴⁶⁷. Non seulement Dalí s'emploie à « chercher à apercevoir de plus en plus clairement ce qui se trame à l'insu de l'homme dans les profondeurs de son esprit »⁴⁶⁸, mais il s'appuie sur la photographie pour l'externaliser. Les deux portraits de l'artiste utilisés pour les photomontages de Magritte en décembre 1929 et de Man Ray un an plus tard métaphorisent cette exploitation de l'activité interne et sa projection dans la réalité phénoménale.

⁴⁶⁴ « El Surrealismo al servicio de la revolución » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁶⁵ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 225.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁶⁷ « El Surrealismo al servicio de la revolución » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁶⁸ André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* (1930), *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 808.

Le mécanisme paranoïaque-critique

Les portraits aux yeux fermés publiés dans *La Révolution surréaliste* appuient les recherches sur le rêve ou se réfèrent au modèle intérieur, nécessaires au processus créatif⁴⁶⁹ [2.19.]. Cependant, Dalí a accepté d'exploiter son intériorité grâce à la médiation photographique, qui lui a permis de voir la réalité comme une preuve de son désir. L'univers esthétique et thématique des rêves et de l'automatisme doit être révélé à la lumière. Son visage sortant des ténèbres, dans le portrait réalisé par Man Ray, traduit cette volonté [2.20. et 2.21.]. La vision conventionnelle du réel atteste du désir avec « la clarté des apparences physiques et diurnes »⁴⁷⁰, constat que Dalí défend avec son utilisation de la photographie. Il reprend alors exactement le même vocabulaire – soumission de la réalité phénoménale au profit de la réalité de son psychisme⁴⁷¹ – pour vanter, dans « L'Âne pourri », le « processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée »⁴⁷².

S'il fait implicitement référence à la paranoïa dans ses écrits de 1929⁴⁷³, il mentionne cette « forme de maladie mentale »⁴⁷⁴ en mars 1930 à Barcelone dans « Position morale du surréalisme ». Comme Breton, Dalí se place à l'opposé de la

⁴⁶⁹ Référence à Saint-Pol Roux, André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 319 ; au « modèle intérieur », André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture* (1928), *op. cit.*, p. 15. Dalí anticipe aussi le conseil d'un vers d'Éluard dans *Le Jugement originel*, poème qui paraît l'année suivante dans *L'Immaculée conception* (1931) : « Ferme tes yeux en les fermant », voir André BRETON, dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 880.

⁴⁷⁰ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷¹ « Cette réalité du monde objectif chaque fois plus soumise, plus docilement et de façon estompée obéissante à la réalité violente de notre esprit », « Documental-Paris-1929 [I] », dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 196-197. La formule est reprise dans « Posició moral del surrealisme » en mars 1930 : « [...] ruiner la réalité, cette réalité chaque fois plus soumise, plus basement soumise à la réalité violente de notre esprit. », dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 225-226. Elle est enfin utilisée comme un attribut de la paranoïa dans « L'Âne pourri » : « La réalité du monde extérieur sert comme illustration et preuve, et est mise au service de la réalité de notre esprit. », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷² « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷³ Voir I.C.4.a)

⁴⁷⁴ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 224.

psychiatrie constitutionnaliste et de ses médecins, « instruments de répression sociale »⁴⁷⁵ qui voient la folie comme une dégénérescence ; il accorde à la paranoïa un potentiel créateur délivré des lois de la raison⁴⁷⁶, au même titre que l'hystérie. Cette pathologie retient toute son attention car elle organise « la réalité de manière à la faire servir au contrôle d'une construction imaginative »⁴⁷⁷. Comme il l'explique dans « L'Âne pourri », le « mécanisme »⁴⁷⁸ puissant agissant chez le paranoïaque façonne systématiquement et instantanément l'appréhension de la réalité « pour faire valoir l'idée obsédante »⁴⁷⁹. Celle-ci diffère d'une hallucination ou d'une vision onirique puisqu'elle est basée sur des « matériaux contrôlables et reconnaissables » par « tout le monde »⁴⁸⁰. En plus de l'« image double »⁴⁸¹ qui reste cantonnée à la forme de l'objet,

⁴⁷⁵ André BRETON, « La Médecine mentale devant le surréalisme », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°2, oct. 1930, p. 30.

⁴⁷⁶ Quelques mois après la parution de « L'Âne pourri », Breton et Éluard publient *L'Immaculée conception*, ouvrage écrit en simulant notamment différentes maladies mentales, parmi lesquelles la paranoïa (André BRETON, Paul ÉLUARD, dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 839-884) ; « L'Homme », le premier chapitre du livre, paraît dans le numéro 2 du *Surréalisme au service de la révolution*, en octobre 1930, et est illustré par des dessins de Salvador Dalí, réalisés en même temps que les dernières retouches de *La Femme visible* (selon Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 93). Dalí salue alors ces « nouvelles formes poétiques » (Ernesto GIMENEZ CABALLERO, « Palabras con Salvador Dalí. El escándalo de L'Âge d'or en Paris » (1930), dans *La Gaceta literaria*, *op. cit.*, p. 3.). En 1931, il rappelle que l'ouvrage de Breton et Éluard constitue la « preuve évidente de la capacité du cerveau humain à adopter volontairement n'importe quelle sorte de folie », (« El Surrealismo al servicio de la revolución » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Félix FANES, *op. cit.*, p. 253).

Sur cette conception phénoménologique de l'homme total, où raison et folie sont constitutives de l'esprit, voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, « La desfeta de l'« home normal » com a referent humanista », dans *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 95-112.

⁴⁷⁷ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁷⁸ « [...] la paranoïa, et spécialement la considération de son mécanisme comme force et pouvoir [...], « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷⁹ « La paranoïa se sert du monde extérieur pour faire valoir l'idée obsédante, avec la troublante particularité de rendre valable la réalité de cette idée pour les autres. », *ibid.*, p. 10.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 10 et p. 11.

⁴⁸¹ « c'est-à-dire la représentation d'un objet qui, sans la moindre modification figurative ou anatomique, soit en même temps la représentation d'un autre objet absolument différent » ; Dalí donne ensuite l'exemple de « l'image d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme », *ibid.*, p. 10. Dans les illustrations de la fin du numéro, des fragments de *L'Homme invisible* mettent en évidence ces doubles images. Puis, pour illustrer ce phénomène d'objectivation, Dalí publie en 1931 « COMMUNICATION : Visage paranoïaque » dans le numéro 3 du *Surréalisme au service de la révolution* : le dessin de quelques huttes africaines permet l'apparition de deux visages obsédant le peintre et Breton [2.81.]. Dalí a saisi

le mécanisme paranoïaque s’empare de la réalité phénoménale pour en découvrir, grâce au recul critique, les dimensions pulsionnelles. Ce point, développé dans son essai intitulé *Le Mythe tragique de l’Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, sous-tend l’utilisation des photographies publiées entre 1930 et 1933⁴⁸².

Les trois images d’architecture de *La Femme visible* en 1930 constituent un exemple à valeur programmatique [2.69., 2.70., 2.71.]. L’enregistrement mécanique, considéré comme fidèle à la réalité, déclenche chez le peintre un enchaînement de visions obsessionnelles. Cette base communicable garantit l’authenticité du drame psychique suscité ; celui-ci est transcrit par Dalí dans ses moindres détails grâce à une poésie peinte avec les couleurs sauvages de ses pulsions⁴⁸³, qui relèvent de principes inconscients universels et récurrents dans son œuvre. L’ouvrage offre au surréalisme une méthode concrète de transformation du monde bourgeois, « admirable instrument » salué avec enthousiasme par Breton et Éluard⁴⁸⁴ : scientifique, car elle agit avec la rigueur et l’exactitude d’un système⁴⁸⁵ ; psychanalytique, car elle se fonde sur la mise à jour de conflits inconscients dévoilés par la littérature psychanalytique ; matérialiste car

cette image comme étant la reproduction d’un visage « absolument inconnu » qu’il attribue à Picasso. Il comprend vite que sa « longue réflexion sur les visages de Picasso, et particulièrement ceux de l’époque noire », l’a « obsédé » au point de voir ce dessin comme un visage. André Breton, absorbé par « une toute particulière préoccupation quant à Sade », voit le visage du marquis.

⁴⁸² Il explique : « si pour faire apparaître objectivement le ‘visage paranoïaque’ il suffisait d’indiquer avec la pointe d’un crayon les diverses organisations associatives fournies par les prétextes ‘plastiques-figuratifs’, il fallait, pour faire apparaître objectivement le nouveau ‘drame délirant’ surgi dans *L’Angélus*, faire ressortir les mêmes systèmes associatifs non plus dans le ‘domaine formel’ mais dans celui, bien plus insaisissable et compliqué, des représentations et phénomènes psychiques », *Le Mythe tragique de l’Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique, op. cit.*, p. 17.

⁴⁸³ Péret inclut « Le Grand masturbateur » dans son anthologie de la poésie surréaliste (cité par Jean-Jacques Lebel, « Avida Dollars, Caganer », dans Hank HINE, William JEFFET and Kelly REYNOLDS (ed.), *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial, op. cit.*, p. 169.

Vicent Santamaria de Mingo y voit l’« intention révolutionnaire » de la poésie dalinienne, *El Pensament de Salvador Dalí en el llinar dels anys trenta, op. cit.*, p. 139.

⁴⁸⁴ « La pensée dialectique conjuguée à la pensée psychanalytique, l’une l’autre se couronnant de ce que Dalí appelle d’une manière saisissante, la pensée paranoïaque-critique [...] », André BRETON et Paul ÉLUARD, [Prière d’insérer pour *La Femme visible* de Salvador Dalí] » (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 1028.

⁴⁸⁵ Dalí tente ainsi de confirmer que « la méthode surréaliste n’a rien à envier à la scientifique », selon les vœux d’André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 346.

elle impose dans le réel la présence incontestable du désir et encourage la reconnaissance de la valeur de ces pulsions⁴⁸⁶.

La photographie exhibitionniste : froideur, perversion et cruauté

Les simulacres

Pour « provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave »⁴⁸⁷, Dalí entend « systématiser la confusion »⁴⁸⁸ entre le monde extérieur et les pulsions inconscientes⁴⁸⁹. Cette reconsidération de la réalité se base sur l'utilisation du concept de « simulacre », dont l'occurrence apparaît à de nombreuses reprises dans les textes de *La Femme visible*. Ce terme semble dériver de la condamnation par Breton des « pièges de la vue », rappelée dans le « Prière d'insérer » publié lors de l'édition du *Second manifeste du surréalisme*⁴⁹⁰ en 1930. La réalité phénoménale ne serait qu'un « misérable expédient

⁴⁸⁶ Son « examen matérialiste » (« L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 10) est un écho à la « preuve de l'objectivité » de Ludwig Feuerbach selon Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁸⁷ La formule est de Breton en ouverture du *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 781 ; Dalí ne cesse de la décliner dans ses interventions publiques.

⁴⁸⁸ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 221 ; « confusion systématisée », *ibid.*, p. 223-224 ; et à nouveau « systématiser la confusion » à deux reprises dans le premier paragraphe de « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁹ Cette équivalence provoque un trouble chez l'artiste (« doute mental » (« Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 224), « crise mentale » (« L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 10 et « Le Grand masturbateur » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 42) ; cela alimente ses interrogations sur la réalité et Dalí cite à nouveau Héraclite et son aphorisme concernant la dissimulation de la nature dans « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 9.

Dès 1929, il mentionne « l'exemplarité de la devinette [visuelle] » grâce à laquelle « les choses usuelles nous deviennent subitement impossibles à connaître », ainsi que le « monde trouble des erreurs » qui domine la « réalité », « Documental-Paris-1929 [V] », dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁹⁰ « Le PREMIER MANIFESTE DU SURREALISME nous permettait de mettre au jour de l'esprit cette nuit de l'œil constamment captive des pièges de la vue. Mais il a fallu qu'André Breton cernât cette lumière spirituelle qu'est le surréalisme et en demandât l'occultation profonde pour que l'œil pût « voir » tout ce

mental »⁴⁹¹ dont l'appréhension serait façonnée par les barrières morales caractéristiques du monde bourgeois. Abattre cette censure permettrait de considérer la réalité comme dominée par les simulacres, visions violentes et traumatiques dont l'origine se situe dans l'inconscient. Cette démarche, amorcée notamment dans *Un Chien andalou*, devient le centre de la révolution morale souhaitée par Dalí. Les pulsions à l'œuvre dans les rêves ou dans les pathologies psychiques, « souvent d'une extrême cruauté pour la conscience »⁴⁹², doivent être externalisées afin d'attester de leur réalité objective. Savoir les reconnaître et les estimer deviennent les critères d'appréciation de la valeur intellectuelle des individus⁴⁹³. Dans « L'Âne pourri », en juillet 1930, Dalí réclame l'utilisation de « nouvelles images », dont « l'activité mortelle peut [...] contribuer à la ruine de la réalité »⁴⁹⁴. Il précise cependant qu'elles « vont prendre le libre penchant du désir, tout en étant refoulées violemment »⁴⁹⁵. Il utilise alors à l'appui des poèmes de *La Femme visible* de désespérantes photographies de bâtiments. Ces enregistrements froids du réel ne sont pas destinés à plaire aux esthètes, ni à satisfaire leur voyeurisme ; l'artiste cherche la démoralisation et redoute la récupération ou la perte de l'aspect radical de sa démarche, processus qui a par exemple conduit la psychologie « à égayer subtilement les conversations spirituelles des

qu'il y a de visible dans l'esprit. », André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 1627.

Dalí semble avoir été fortement influencé par Breton pour la rédaction des passages de « L'Âne pourri » concernant le simulacre.

⁴⁹¹ André BRETON et Paul ÉLUARD, [Prière d'insérer pour *La Femme visible* de Salvador Dalí] » (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 1027.

⁴⁹² « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁹³ Les attaques contre les artistes et les critiques s'expliquent par le fait que ceux-ci ne saisissent pas la subversion liée aux conflits moraux : voir par exemple les raisons de son insulte d'Eugeni d'Ors concernant le scandale de la toile sur laquelle il a écrit : « Parfois, je crache avec plaisir sur le portrait de ma mère » en 1930, *ibid.*

⁴⁹⁴ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

salons »⁴⁹⁶. Il désire donc des « choses *idéales* », qu'il oppose au matérialisme de Georges Bataille⁴⁹⁷, et dont l'architecture *modern style* est une représentation exacte⁴⁹⁸. C'est le mécanisme paranoïaque-critique qui lui permet d'utiliser la représentation du réel comme une image sublimée des perversions inconscientes⁴⁹⁹. La précision froide de l'enregistrement photographique décuple le potentiel fantasmatique des bâtiments⁵⁰⁰, qui possèdent de plus une forte connotation sexuelle dans les rêves⁵⁰¹. Dalí déclare, dans « La Chèvre sanitaire », que « l'efficacité de la pensée poétique consistera à faire d'elle le grand corrupteur de la vie. »⁵⁰² Sa poésie lève alors le voile sur l'érotisme cruel des simulacres enregistrés par les photographies.

Dégoût et désir

« Le Grand masturbateur » offre un enchaînement de situations où se mélangent les références au désir infantile d'inceste maternel, les champs lexicaux de la violence, de la peur, du sexe et de la scatophilie. Caractéristique de la libération de son style

⁴⁹⁶ Dalí utilise cette formule pour critiquer « l'ignoble snobisme [qui] a vulgarisé les trouvailles de la psychologie moderne », « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 221.

⁴⁹⁷ « [...] les simulacres peuvent facilement prendre la forme de la réalité et celle-ci à son tour s'adapter aux violences des simulacres, qu'une pensée matérialiste confond (*) crétinement avec les violences de la réalité. » La note explique : « J'ai ici en vue, particulièrement, les idées matérialistes de Georges Bataille, mais aussi en général tout le vieux matérialisme que ce monsieur prétend sénilement rajeunir en s'appuyant gratuitement sur la psychologie moderne. », « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 11.

⁴⁹⁸ « L'acceptation de simulacres dont la réalité s'efforce péniblement d'imiter les apparences, nous conduit au *désir* des choses *idéales*. Peut-être aucun simulacre n'a-t-il créé des ensembles auxquels le mot idéal convienne plus exactement, que le grand simulacre qui constitue la bouleversante architecture ornementale du Modern Style. », *ibid.* p. 12.

⁴⁹⁹ Sur ce concept de « sublimation ironique », voir *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, Vicent SANTAMARIA DE MINGO, op. cit., p. 209-210.

⁵⁰⁰ « Chacun aura pu observer combien un tableau, plus encore une sculpture et, par dessus tout, une architecture se laissent mieux appréhender en photo que dans la réalité. », Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie » (sept-oct 1931), dans *Œuvres*, t.II, op. cit., p. 315 ; et sur l'architecture *modern style*, Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^e siècle » (mai 1935), dans *Œuvres*, t.III., op. cit., p. 44-66.

⁵⁰¹ Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 412.

⁵⁰² « La Chèvre sanitaire » (1930), dans *La Femme visible*, op. cit., p. 33.

littéraire, une strophe semble légender la photographie de la maison de Barcelone [2.69.] :

« Afin de donner une apparence glaciale d'ancienne ornementation d'un style incertain et hybride qui rendrait possible l'erreur par mimétisme avec l'architecture compliquée de l'allée et afin de rendre invisible ou au moins inaperçue l'horreur désirable de cette chair — triomphante confite raide retardée soignée agacée molle exquise abattue marconisée battue lapidée dévorée ornée punie — au visage humain qui ressemble à celui de ma mère. »⁵⁰³

Cette broderie poétique défie la grammaire et enrichit l'exploitation de la conciliation des contraires⁵⁰⁴ : elle amalgame les champs sémantiques opposés de l'apparence et l'invisibilité, de l'outrage et de l'hommage, de l'horreur et du désir. L'angoisse universelle liée à la pulsion de l'inceste semble matérialisée par la froideur de la façade que Dalí compare au visage de sa mère⁵⁰⁵ ; la réduction photographique lui permet une mise à distance et le contrôle de ce désir infantile, révélé par les écrits de Freud. La lecture d'un article du philosophe Aurel Kolnai, « Le Dégoût »⁵⁰⁶, légitime l'utilisation de cette envie abjecte : Dalí découvre que la répulsion n'est que le résultat d'une attirance inconsciente. Comme il l'explique dans « L'Amour » en 1930, « on éprouve de la répugnance et du dégoût pour ce qu'au fond on désire approcher »⁵⁰⁷. L'utilisation d'une photographie d'une maison de Barcelone, ville liée à un souvenir infantile

⁵⁰³ « Le Grand masturbateur » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*

⁵⁰⁴ Appelée à nouveau par André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 781.

⁵⁰⁵ Cette question de l'architecture comme métaphore de l'être humain, de la synecdoque de l'édifice tête, revient sans cesse dans la présente étude ; sur ce sujet, voir Juan Antonio RAMIREZ, « Dalí : edificios-cuerpo », dans *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, Hank HINE, William JEFFET, Kelly REYNOLDS (ed.), *op. cit.*, p. 105-112.

⁵⁰⁶ Hongrois, écrit en langue allemande (1900-1973). Dalí lit certainement une traduction espagnole parue dans la *Revista de Occidente* en novembre et décembre 1929, selon Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 253-255.

⁵⁰⁷ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 68.

effrayant⁵⁰⁸, au style architectural haï et assimilé à de la « merde », lui permet de mettre en valeur le réel répulsif qui, grâce au mécanisme paranoïaque-critique, se révèle être instantanément une preuve de désir. Le poème décrit les équivalences entre des éléments sculpturaux propres au *modern style*, des « moments de plaisir »⁵⁰⁹, des détails scatologiques et des pierres précieuses ; parallèlement, la photographie met en évidence une composition relativement symétrique, des ornements floraux sur les balcons, des vasques avec les statues féminines et une accumulation de fioritures. L'alliance entre le texte et l'image exemplifie ce que Dalí entend par l'« acceptation des simulacres »⁵¹⁰ : elle crée cette confusion entre la réalité à la base des rapports bourgeois et conventionnels et une réalité psychique libérée⁵¹¹. Elle dévoile « l'image du désir derrière les simulacres de la terreur, et même le réveil des 'âges d'or' derrière les ignominieux simulacres scatologiques. »⁵¹²

Dans « L'Amour », la seconde photographie d'une maison *modern style*, située à Figueres, provoque aussi chez l'artiste des réminiscences infantiles angoissantes qu'il récupère pour appeler à la libération du désir [2.70.]. En regard de l'imposante masse du bâtiment, Dalí mentionne, « dans les familles, la chambre des parents non-ventilée le matin, dégageant l'affreuse puanteur d'acide urique, de mauvais tabac, de bons sentiments et de merde... ». Les volets clos au rez-de-chaussée de cette maison, réussite architecturale de sa ville natale, attestent de la réalité de cette chambre parentale étouffante. Les analyses de rêve par Freud conduisent à la considérer comme un lieu

⁵⁰⁸ René Crevel le mentionne dans son ouvrage sur Dalí en 1931. Le 30 juillet de la même année, l'écrivain vient passer l'été à Portlligat. Il est alors vivement impressionné par l'architecture de Barcelone que Dalí lui a fait visiter et fait un parallèle avec la ville de Paris et son influence sur Breton ; René CREVEL, « Dalí ou l'anti-obscurantisme » (1931), dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 128.

⁵⁰⁹ « Le Grand masturbateur » (1930), dans *La Femme visible*, op. cit., p. 42.

⁵¹⁰ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 12.

⁵¹¹ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 95

⁵¹² « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 12.

attirant mêlé de redoutable. Entre 1929 et 1930, Dalí découvre *Le Traumatisme de la naissance* du psychanalyste Otto Rank, ouvrage dans lequel l'auteur défend l'idée d'une volonté, inconsciente, de retour intra-utérin. Il y précise que le paranoïaque ressent le monde extérieur comme un « utérus aux influences hostiles »⁵¹³, dont la chambre parentale est un symbole évident. Le paradis ou l'enfer utérin devient pour Dalí dans « L'Âne pourri » une « *désirée* 'terre de trésor' » qui se cache « derrière les trois grands simulacres que sont la merde, le sang et la putréfaction »⁵¹⁴. Cette photographie d'une maison de Figueres, tout comme celle de l'intérieur du Palais de la musique de Barcelone [2.29.], rendent compte de cette asphyxie et de cette angoisse, tout en mettant à distance ces charges émotionnelles.

Le vice subversif

Alors que l'édition de *La Femme visible* touche un public restreint et bourgeois, Dalí réutilise cette formule de la chambre close lors de sa conférence devant les ouvriers de Barcelone en 1931. L'image devient le symbole d'une norme attaquée par l'artiste au cours de sa lutte pour « ruiner définitivement les idées de famille, patrie, religion », selon la formule du *Second manifeste du surréalisme*⁵¹⁵. En conclusion de son allocution, il s'adresse aux jeunes Catalans et leur explique comment lutter contre « l'amoralité des idées décentes et raisonnables »⁵¹⁶ :

⁵¹³ Otto RANK, *Le Traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, traduction de Samuel Jankélévitch, « Petite Bibliothèque Payot », Payot et Rivages, Paris, 2002 (1928), p. 99.

⁵¹⁴ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 11.

⁵¹⁵ « Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion. », André BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 785. Dalí reprend la formule en mars 1930 dans sa conférence de Barcelone, « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 221. Elle confirme de manière définitive la rupture avec Gasch et Montanyà pour qui la religion, en tant que valeur morale, détient un rôle social capital, selon Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, *op. cit.*, p. 204.

⁵¹⁶ La formule achève sa première conférence à Barcelone en mars 1930 : « Je m'adresse à la nouvelle génération de Catalogne afin d'annoncer qu'une crise morale de l'ordre le plus grave a été provoquée, que ceux qui persistent dans l'amoralité des idées décentes et raisonnables aient le visage couvert de mon

« Je m'adresse aux jeunesses décentes et révolutionnaires de Catalogne pour leur dire : défendez-vous de tout sentimentalisme, de tous les conventionnalismes que vous ont imposés les monopolisateurs de la culture et de l'esprit, soyez antichrétiens, soyez cruels, allez par le chemin de la subversion, lumineux comme un rêve, mais avant de vous engager dans cette voie, avant d'abandonner les chambres infectées de vos familles qui puent l'acide urique, le mauvais tabac, les bons sentiments et la merde, corrigez sans pitié vos parents, crachez sur le drapeau de votre patrie, et sur tout ce que vous avez estimé et dont vous commencez à ressentir la honte, et alors partez sur le chemin de la subversion, lumineux comme un rêve obscur. »⁵¹⁷

Si la maison de Barcelone semblait comparée au visage de la mère de l'artiste, l'écrasante demeure de Figueres, où réside et travaille son père notaire, matérialise la figure paternelle, et à travers elle, la culture bourgeoise catalane. Parallèlement à l'écriture de « L'Amour » au printemps 1930, un conflit violent oppose Dalí à son père pour deux raisons : la toile représentant le Sacré-Cœur sur laquelle l'artiste a écrit « Parfois je crache par plaisir sur le portrait de ma mère » ; son histoire d'amour avec Gala, toujours officiellement mariée à Paul Éluard. En regard de la photographie de l'orgueilleux bâtiment qui vient surplomber l'idylle naissante de l'artiste⁵¹⁸, Dalí rend hommage à sa muse. À travers ce défi, il entend appuyer la libération des « aspirations humaines et vitales »⁵¹⁹ en laissant libre cours au plaisir, « l'aspiration la plus légitime

crachat. », « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 226. Son allocution se conclut dans le cahos, voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 88.

⁵¹⁷ « El Surrealismo al servici de la reboleció » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, op. cit., p. 254.

⁵¹⁸ Le rapport au père est renforcé par l'inscription lisible sur la façade, « *Hejme* » qui veut dire « c'est ta maison » en esperanto : d'une part, le notaire tente de développer cette langue dans la région ; d'autre part, il refuse tout contact avec son fils et lui interdit de revenir dans sa maison estivale de Cadaqués.

⁵¹⁹ « Toutes les aspirations humaines et vitales sont refoulées au profit des conventions sociales incarnées par la famille », manuscrit de Dalí (son orthographe), conservé aux archives de Figueres, cité par Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 139.

de l'homme »⁵²⁰. L'image photographique tient alors lieu de conciliation entre les deux principes théorisés par Freud et dont l'opposition constitue la base de l'adaptation « normale » de l'homme social : la représentation du monde normé correspond au « principe de réalité » et dans le même temps, grâce à la systématisation paranoïaque, à la violence psychique du « principe de plaisir »⁵²¹. Le peintre défend « la perversion et le vice comme les formes de pensée et d'activité les plus révolutionnaires »⁵²² ; en 1924 puis en 1926, Breton et Aragon utilisent le vocable *vice* pour définir le surréalisme et souligner la puissance stupéfiante des images participant à la reconsidération du réel⁵²³. Si, comme Dalí l'explique en 1930, « les images même de la réalité sont uniquement un produit de notre faculté paranoïaque »⁵²⁴, il peut alors utiliser l'enregistrement photographique froid pour prouver que cette réalité « nous ramène aux sources claires de la masturbation, de l'exhibitionnisme, du crime, de l'amour »⁵²⁵. Sur l'image insérée dans « Le Grand masturbateur », le lampadaire pointant une rotonde de la maison de Barcelone n'est peut-être que ce « sexe à découvert, en érection complète et magnifique »⁵²⁶, auquel Dalí rend hommage dans « Arrestation d'un exhibitionniste dans le métro » [2.69.] ; dans ce court article paru en octobre 1930 dans *Le Surréalisme*

⁵²⁰ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 225.

⁵²¹ « Dans la vie humaine, le principe de réalité s'élève contre le principe du plaisir », *ibid.*

⁵²² « L'Amour », dans *La Femme visible*, op. cit., p. 69.

⁵²³ « – par bien des côtés le surréalisme se présente comme un vice nouveau, qui ne semble pas devoir être l'apanage de quelques hommes ; il a comme le haschisch de quoi satisfaire tous les délicats – », André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans O.C., t.I, op. cit., p. 337.
« Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. », Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris*, « Folio », Gallimard, Paris, 2008 (1926), p. 82.

⁵²⁴ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 225 ; formule reprise presque à l'identique dans « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 11.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵²⁶ « Arrestation d'un exhibitionniste dans le métro », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°2, oct. 1930, p. 9.

au service de la révolution, l'artiste prend la défense d'un « des actes les plus purs et les plus désintéressés qu'un homme soit capable de réaliser dans notre époque d'avilissement et de dégradation morale. »⁵²⁷

La valeur érotique et perverse de la photographie amateur, présentée à la fin du poème, est nettement plus évidente [2.71]. Sa composition semble insister sur l'alanguissement d'une fin d'après-midi à l'atmosphère tranquille : le ciel vide occupe une grande partie de l'image, qui baigne dans une lumière douce et diffuse ; s'étirant le long d'une perspective fuyante, une « Maison près de la seconde plage », comme l'indique la légende, se compose d'un bâtiment principal auquel est accolée une remise. Deux plaques sont visibles sur chacun des bâtiments : « École communale de Jeunes Filles », sur la maison avec une cheminée, et « Pompes à incendies » sur la double porte de l'abri. En regard, le dernier « acte » du poème, après avoir évoqué deux couples – « deux messieurs » et « deux jeunes filles » – qui se baladent sur une plage, s'achève sur la fatigue des promeneurs, celle des « deux messieurs surtout ». L'embrasement et la fatigue liés à l'acte sexuel, comme la norme sociale matérialisée par le bâtiment de l'école, sont inclus dans la photographie. Le symbole fort de la société républicaine française est montré et corrompu dans le même temps. En 1932, Dalí participe à une enquête sur le désir lancée par les surréalistes yougoslaves ; elle paraît en juin dans le numéro deux de la revue *Le Surréalisme aujourd'hui et ici*. Le septième point abordé concerne l'éducation et Dalí nomme Sade comme « seul éducateur parfait pour les désirs effrénés de la jeunesse. »⁵²⁸ La révérence devant cette figure tutélaire d'« une

⁵²⁷ « Arrestation d'un exhibitionniste dans le métro » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 9..

⁵²⁸ « - Quel est le rôle que vous attribuez aux parents et aux éducateurs des jeunes par rapport au désir ? Quels dangers voyez-vous dans de mauvaises méthodes d'éducation, s'il y en a, et quelle est l'utilité des bonnes dans ce cas-là ? Quelle est votre opinion sur les méthodes d'éducation qui sont en usage ou l'ont été dans divers pays et époques, par rapport à des désirs effrénés de la jeunesse ?
- Éveiller le plus grand nombre de désirs ; fortifier le principe du plaisir (aspiration la plus légitime de l'homme) contre le principe de la réalité. La conséquence de la méthode contraire – renforcement du

pureté de diamant »⁵²⁹ est fréquente chez le Catalan comme chez les surréalistes ; en 1930 par exemple, lorsque Dalí et Buñuel achèvent *L'Âge d'or*, ils citent *Les Cent vingt journées de Sodome* à l'aide de deux affiches typiques du cinéma muet⁵³⁰. Dans « Le Grand masturbateur », le rôle pédagogique du marquis est sous-entendu dans la prose comme dans cette image amateur pauvre. Les photographies banales constituent un accès privilégié à l'érotisme latent de la réalité car elles s'appuient souvent sur la sagesse populaire, dont Dalí défend l'acuité depuis son premier article publié en 1927⁵³¹. Ces images surannées, construites sur l'humour ou le romantisme, possèdent des charges érotiques et morbides que Dalí ressent puissamment. Selon Otto Rank, le monde extérieur ressenti par le paranoïaque est en effet « chargé d'une libido dont

principe de la réalité contre le principe du plaisir – étant la dégradation morale. Sade : seul éducateur parfait pour les désirs effrénés de la jeunesse. », cité dans *Dalí : inédits de Belgrade (1932)*, Branko ALEKSIC, Change international/Equivalences, Paris, 1987, p. 55-60.

⁵²⁹ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 223. « Nous aimons Sade », « L'Amour », dans *La Femme visible*, op. cit., p. 71.

⁵³⁰ Première affiche : « Pour célébrer la plus bestiale des orgies, s'étaient enfermés dans ce château inexpugnable 120 jours auparavant quatre scélérats profonds et reconnus qui n'ont de loi que leur dépravation, des roués sans Dieu, sans principes, sans religion, dont le moindre criminel est souillé de plus d'infamie que vous ne pourriez le nombrer, aux yeux de qui la vie d'une femme, que dis-je d'une femme, de toutes celles qui habitent la surface du globe, est aussi indifférente que la destruction d'une mouche. Ils avaient introduit avec eux dans le château, uniquement pour servir à leur immonde dessein, huit merveilleuses filles, huit splendides adolescents et pour que leur imagination déjà corrompue à l'excès soit continuellement excitée, ils avaient également emmené quatre femmes dépravées qui alimentaient incessamment de leurs récits la volupté criminelle des quatre monstres. »

Deuxième affiche : « Voici maintenant la sortie du château de Selliny des survivants des criminelles orgies. Le premier et principal des quatre organisateurs est le Duc de Blangis. »

Dans le numéro trois du *Surréalisme au service de la révolution*, Maurice Heine souligne cet hommage ; « Lettre ouverte à Luis Buñuel », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°3, déc. 1931, p. 12-13.

⁵³¹ Dans « Position morale du surréalisme », il considère « la carte postale comme le document le plus vivant de la pensée populaire moderne, pensée d'une profondeur souvent tellement aigue qu'elle échappe à la psychanalyse », « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 224. S'il défend spécialement les cartes postales pornographiques, c'est l'image romantique d'un couple qui est publiée dans *Hèlix*. Voir « El Mito tragico de Dalí y las postales », Jordana MENDELSON, dans *Dalí. Cultura de masas* (cat. d'expo. 2004), op. cit., p. 226-231.

Cet attrait est partagé avec Éluard, Char et Gala (par exemple dans les lettres du début 1930, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 94-95). Dans *Minotaure*, le cahier d'illustrations consacré aux meilleures pièces des collections d'Éluard, Dalí et Gala, ne présente aucune image contraire aux convenances, probablement à cause de la censure de Skira.

l'intensité dépasse de beaucoup celle que comporte « l'adaptation » normale »⁵³². Afin de bouleverser le rapport au réel, Dalí encourage donc à développer la « capacité paranoïaque de la pensée »⁵³³ et à s'appuyer sur ces documents pauvres et populaires.

Lorsqu'en novembre 1932 André Breton publie *Les Vases communicants* aux Cahiers libres, la méthode paranoïaque-critique de Dalí alimente ses réflexions sur l'influence concrète, dans la création poétique, des activités internes – propres à l'individu – sur les externes – propre au monde⁵³⁴. Peu avant, en juin, dans sa réponse au quatrième point de l'enquête des surréalistes yougoslaves⁵³⁵, Breton soulignait déjà son admiration pour les « êtres chez qui se manifestent librement les désirs les plus originaux [et] l'exercice de la plus grande liberté subjective » ; pour l'écrivain, « dans une société fondée sur l'inégalité », le désir constitue un « facteur puissant de dissolution ». Dalí, qui reconnaît dans la même enquête des « tendances exhibitionnistes très larges », défend ses « désirs [...] vils, infâmes, crapuleux »⁵³⁶. Si le dévoilement de ses perversions et de ses terreurs est teinté d'un aspect autobiographique, il puise néanmoins son origine dans l'universalité des conflits inconscients puis dans un creuset culturel partagé par les acteurs du mouvement surréaliste. Celui-ci est réanimé par des photographies neutres qui offrent une base commune et concrète pour l'apparition et la communication des pulsions. Elles sont utilisées par l'artiste pour confirmer la présence

⁵³² Otto RANK, *Le Traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, op. cit., p. 99.

Dans *Là-bas* de J.K. Huysmans, auteur apprécié par Dalí et les surréalistes, ce processus est exemplifié par une crise de Gilles de Rais : « soudain il voit l'obsénité des vieux arbres... Il semble que la nature se pervertisse devant lui et que ce soit sa présence même qui la déprave. », Garnier-Flammarion, Paris, 1978, p. 170.

⁵³³ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p.10.

⁵³⁴ André BRETON, *Les Vases communicants* (1932), dans *O.C.*, t.II, op. cit., p. 208 ; sur les liens entre « interprétation et transformation du monde », entre « exploration de la subjectivité » et « action révolutionnaire » dans *Les Vases communicants* (1932), voir la notice de Marguerite BONNET et Etienne-Alain HUBERT, *O.C.*, t.II, op. cit., p. 1356 et sq.

⁵³⁵ « Avez-vous des désirs élevés ? Que faites-vous pour les réaliser ? Quels sont les désirs que vous trouvez les plus nobles ? », dans *Dalí : inédits de Belgrade* (1932), Branko ALEKSIC, op. cit., p. 55-60.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 59.

du désir, au cœur de la théorie surréaliste⁵³⁷ comme dans la réalité la plus froide. La clarté, voire l'esthétique documentaire des images, alimentent un système de va-et-vient, d'une part entre idéal pervers et concret désespérant, d'autre part entre l'interne, propre à l'individu Dalí, et l'externe, identifiable par tous. L'artiste défend un « idéalisme matérialiste »⁵³⁸ dont les images de *La Femme visible* – littéraires comme photographiques – par leur précision et leurs charges émotionnelles sont la représentation même. Cette démarche puise notamment sa source dans le « naturalisme spiritualiste » défendu par J.K. Huysmans dans *Là-Bas*⁵³⁹ ; dans *Nadja* en 1928 et dans *Les Vases communicants* en 1932⁵⁴⁰, Breton loue et précise cette objectivité documentaire détaillant la réalité du monde intérieur. La description précise des pulsions cruelles, considérée comme attestant de la « vérité »⁵⁴¹, s'oppose aux conventions sociales façonnées par la morale bourgeoise⁵⁴².

La capture photographique permet de plus la mise à distance de ce couple ardent formé par le désir et la terreur. La publication en couverture de *La Femme visible* du portrait de Gala pris par Man Ray en 1924 et celle du photomontage amateur en frontispice de *L'Amour et la mémoire*, en offrent deux exemples [2.68. et 2.85] : ils

⁵³⁷ « L'absence de désirs, c'est la condition de tous ceux dont les désirs ne s'affirment pas hautement placés, dans l'amour, dans le crime, ou dans les formes les plus aiguës et les plus profondes de la révolution sociales. Ceux-là sont nombreux, ils grouillent, ils pullulent autour d'aspirations mesquines, de vantardises. », Pierre NAVILLE, *Mieux et moins bien*, dans *La Révolution et les Intellectuels*, op. cit., p. 29.

⁵³⁸ L'expression est de Dalí, dans un manuscrit conservé aux archives de la Fondation Gala-Salvador Dalí, cité par Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llinar dels anys trenta*, op. cit., p. 164-167.

⁵³⁹ J.K. HUYSMANS, *Là-Bas*, op. cit., p. 36.

⁵⁴⁰ André BRETON, *Nadja* (1928), dans *O.C.*, t.I, op. cit., p. 650 ; *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, op. cit., p. 815 ; *Les Vases communicants* (1932), dans *O.C.*, t.II, op. cit., p. 103 et p.159.

⁵⁴¹ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 223 ; voir *El Pensament de Salvador Dalí en el llinar dels anys trenta*, Vicent SANTAMARIA DE MINGO, op. cit., p. 133.

⁵⁴² Walter BENJAMIN, sur *Nadja* : « La discrétion sur ses affaires privées, jadis vertu aristocratique, est devenue de plus en plus le fait de petits-bourgeois arrivés. », « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (fév. 1929), dans *Œuvres*, t.II, op. cit., p. 119.

cristallisent ces oppositions entre être aimé et craint, entre pureté et souillure, entre amour et mort.

L'Amour

En 1930, dans *La Femme visible*, les premiers vers de « L'Amour » sont programmatiques :

« Le principe du plaisir agissant contre le principe de la réalité, le délire d'interprétation paranoïaque, les troubles de la connaissance affective, la surestimation, la confusion transparente des simulacres, tout ce qui en somme constitue les catégories violentes de la pensée, culmine dans l'amour par sa puissance continue et mortelle. »⁵⁴³

Le visage de Gala orne la couverture de *La Femme visible*, annonçant ainsi l'hommage de l'artiste à sa muse⁵⁴⁴ [2.68.]. Dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Dalí avait déjà dédié « L'Âne pourri » « à Gala » ; la photographie de Man Ray offre au lecteur les traits de l'amour, illuminés d'une lumière vive, sertis entre le noir de ses cheveux et le blanc de son col imposant. Si Dalí est conscient de l'importance du désir avant de croiser le chemin de la femme d'Éluard, cette rencontre est fondamentale pour sa créativité : elle débride ses pulsions et permet leur exploitation⁵⁴⁵.

⁵⁴³ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴⁴ Le rôle de Gala dans la genèse de l'ouvrage est considérable ; dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* en 1942, Dalí présente les faits ainsi : « Ce fut une découverte de constater qu'en plus des tableaux que j'étais capable de peindre, je n'étais pas absolument un crétin inintelligent. Je savais aussi parler et Gala, avec son fanatisme dévoué et insistant, se chargea de convaincre les amis surréalistes que j'étais également capable d'écrire des textes dont la portée philosophique devançait toutes les prévisions du groupe. Elle avait, en effet, recueilli à Cadaqués des textes désordonnés et inintelligibles auxquels elle réussissait à donner une « forme » communicable. », dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 279.

⁵⁴⁵ Sur le bouleversement de son économie libidinale, voir « Homme-Femme-Dalí, Femme-Homme-Gala », Alain ROGER, dans *Hérésie du désir, Freud, Dracula, Dalí*, p. 169-219, « L'Or d'Atalante » (Murielle Gagnebin dir.), Champ Vallon, Seyssel, 1985. Sur ce « coup de foudre thérapeutique », voir Luc MARGAT, *Apport du surréalisme à la psychiatrie, essai sur Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 13.

L'union irrépressible

L'importance capitale de l'amour⁵⁴⁶, dans « le sens strict et menaçant d'attachement total à un être humain », est inscrite dans le *Second manifeste du surréalisme*⁵⁴⁷. « L'Amour » défend dans *La Femme visible* « l'unique attitude digne de la vie de l'homme⁵⁴⁸ » et rend hommage au « masochisme de Thomas Hardy » ; dans son roman *Jude l'obscur*, l'auteur anglais raconte la vie de Jude, personnage principal qui ne peut refuser de satisfaire ses sentiments amoureux, malgré les déboires sociaux que cela lui cause⁵⁴⁹. Dès la fin de l'année 1929, Dalí et Buñuel, dans la foulée de leur signature du *Second manifeste*, ont écrit le scénario de *L'Âge d'or*, réalisé au printemps 1930. Ce film, véritable charge contre les normes sociales⁵⁵⁰, participe, selon Breton, au « progrès de la culture » en tant que « seule entreprise d'exaltation de l'amour total »⁵⁵¹. Dalí explique en effet que l'œuvre défend « la ligne droite et pure de conduite » du personnage masculin qui « poursuit l'amour à travers les ignobles et répugnants idéaux humanitaires, patriotiques et autres misérables mécanismes de la réalité. »⁵⁵² Il est possible d'envisager une projection des auteurs dans l'attitude du protagoniste principal

⁵⁴⁶ Ferdinand ALQUIE, *Philosophie du surréalisme*, « Nouvelle bibliothèque scientifique » (F. Braudel dir.), Flammarion, Paris, 1955, p. 17.

⁵⁴⁷ André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 823 ; en avril 1929, Breton a déclaré : « Il n'est pas de solution hors de l'amour », « Exposition X..., Y... » (avr. 1929), dans *Le Point du jour* (1934), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 301.

⁵⁴⁸ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁴⁹ Dans *Jude the obscure* (1895), le poète et romancier anglais « invente » le concept d'*erotolepsy*, débordement transgressif de sensualité et de sexualité empêchant celui ou celle qui en souffre de respecter les codes moraux. L'ouvrage, qui provoque un scandale dans l'Angleterre victorienne, est apprécié par Breton et Éluard, qui le lit en janvier 1930 (*Lettres à Gala, 1924-1948*, *op. cit.*, p. 93) ; voir *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁵⁰ Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, *op. cit.*, p. 196-201.

⁵⁵¹ En se basant sur Freud et Engels, il défend le « progrès moral » effectué par la monogamie, « Le château étoilé » (1936), réédité dans *L'Amour fou* (1937), André BRETON, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 745 et 746 ; déjà en 1932, dans *Les Vases communicants*, Breton défend « une certaine conception de l'amour unique, réciproque, réalisable envers et contre tout [...] défendue, plus loin peut-être qu'elle n'est défendable, avec l'énergie du désespoir. », dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁵² Déclaration de Dalí à Ernesto Gimenez Caballero, « Palabras con Salvador Dalí. El escándalo de L'Âge d'or en Paris » (1930), dans *La Gaceta literaria*, *op. cit.*, p. 3.

qui rejette avec dédain la mission patriotique qui lui est confiée : il existe une certaine analogie de ton et de vocabulaire entre le programme de la *Residencia de Estudiantes* à Madrid, qu'ont fréquentée Buñuel et Dalí, et la tirade rappelant le personnage du film à ses devoirs⁵⁵³.

Choqué par le conflit avec son père, Dalí ressent intimement que « [l']amour est l'ennemi le plus féroce de la société capitaliste et de la famille en particulier »⁵⁵⁴. L'union fulgurante du peintre et sa muse bat en brèche le contrat de mariage signé par Éluard et Gala, comme le respect de l'interdiction par son père de vivre avec la jeune femme. Ce rapprochement est matérialisé par le photomontage inséré en frontispice du poème édité en décembre 1931 aux Éditions surréalistes, *L'Amour et la mémoire* [2.85.]. En collant son portrait, réalisé par Buñuel au début de l'année 1930 [2.26.], et une photographie de Gala prise pendant l'été 1930 ou 1931, Dalí abolit la distance temporelle. Un passage d'une strophe semble faire écho à sa volonté de placer leur histoire d'amour dans un îlot atemporel :

« Gala
mon amour me prouve
le manque de souvenirs que j'ai de toi
puisque je ne me souviens pas de toi
tu ne changes pas

⁵⁵³ « La Résidence est une association espagnole d'étudiants qui croit, comme elle croit en la vie même, en une future et haute mission spirituelle de l'Espagne et qui prétend contribuer à former en son sein, par l'exaltation réciproque, l'étudiant riche en vertus publiques et citoyennes, capable d'accomplir dignement, quand il sera appelé à cela, ce qu'exigent de lui les destins historiques de la race. » (citée dans Agustín SANCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*, op. cit., p. 35) ; « L'assemblée internationale de bienfaisance vous nomme son haut délégué pour cette nouvelle mission. Et par ce document s'accrédite la haute confiance que nous, représentants de la patrie, nous vous accordons. Nous espérons tous que vous vous rendrez digne de cette confiance pour que vous puissiez mener à bien la haute mission de bienfaisance qu'on vous a confiée. Seulement de votre haut esprit de sacrifice, de votre valeur éprouvée dépend la vie de centaines d'enfants, de femmes ... (l'acteur récite la fin comme une prière ou une leçon)... la vie de centaines d'enfants, de femmes et de vieillards et ainsi resteront exaltés notre honneur et celui de la patrie engagée dans une si haute et bienfaisante entreprise ».

⁵⁵⁴ Manuscrit rédigé autour de 1930, conservé aux archives de la Fondation Gala-Salvador Dalí, cité par Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 66.

tu es en dehors de ma mémoire »⁵⁵⁵

En 1925, est paru l'ouvrage de Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*⁵⁵⁶. Poursuivant les réflexions d'Emile Durkheim, l'auteur pose la mémoire comme résultant d'une construction sociale, façonnée en grande part par la famille. En inscrivant Gala « en dehors de [s]a mémoire », Dalí atteste du caractère radical de la rupture avec son père ; il peut se passer des cadres conceptuels hérités et son crâne rasé sur la photographie symbolise cette coupure. L'alliance matérialisée par le collage prouve que cette union amoureuse se situe hors de la temporalité des normes sociales, dans une dimension sensible idéale ; en octobre 1930, dans *L'Immaculée conception*, une formule de Breton et Éluard semblent traduire cette idée : « L'amour a toujours le temps. »⁵⁵⁷ Ce rapport au temps, hors de toute contrainte, s'attaque à la nécessité capitaliste de productivité. Le collage de Dalí appuie cette critique et renvoie aussi à ses digressions sur la physique, prouvant ainsi que le monde surréel « se place plutôt dans les domaines de la science »⁵⁵⁸.

Dès 1930, dans « La Chèvre sanitaire », Dalí s'approprie la « dilatation physique des mesures », notion puisée dans la théorie restreinte de la relativité d'Einstein, pour postuler la « dilatation psychique des idées »⁵⁵⁹. Le bouleversement de la physique einsteinienne, « de l'ordre des choses que l'on peut croire », légitime son intuition dans l'apparition d'une « nouvelle géométrie de la pensée poétique [qui] sera précisément

⁵⁵⁵ *L'Amour et la mémoire* (1931), *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵⁶ Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris, 1994 (F.Alcan, 1925).

⁵⁵⁷ André BRETON, Paul ÉLUARD, *L'Immaculée conception* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 874.

⁵⁵⁸ « El Surrealismo al servici de la reboació » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁵⁹ « La Chèvre sanitaire » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 31. Sur ce point et sur la théorie de la contraction de Fitzgerald-Lorentz, voir Gavin PARKINSON, « This Harrowing and colossal question of einsteinian Space-Time », dans *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, *op. cit.*, p. 27-31.

[...] le délire d'interprétation paranoïaque »⁵⁶⁰. Il relève ainsi le défi lancé par Breton dès 1925 dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* :

« Tout homme d'aujourd'hui, soucieux de se conformer aux directions de son époque, se sent-il, par exemple, en mesure de faire la part dans son langage des dernières découvertes biologiques, ou de la théorie de la relativité ? »⁵⁶¹

Avec le photomontage de *L'Amour et la mémoire*, Dalí manipule l'écoulement temporel et l'éloignement spatial. Les deux images ont été prises à Portlligat dans des lieux différents et cette distance physique est sensible dans le décalage de taille entre les amants. Cependant, leur réunion est à considérer comme une preuve documentaire : cette vision concrète d'une situation typique de rêve est légitimée par ses digressions sur les notions subjectives de temps et d'espace. De même, l'artiste emprunte à Einstein des fragments de son analyse concernant la mémoire, nouvel argument scientifique utilisé pour affirmer l'aspect subjectif des souvenirs⁵⁶². La physique et le photomontage

⁵⁶⁰ « La Chèvre sanitaire » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 31-32 ; il « développe » la même idée dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique* : « Le phénomène paranoïaque qui, dans le domaine poétique, rend tangible et reconnaissable objectivement la dialectique même du délire surréaliste, [...] ne peut actuellement que m'apparaître (transposé dans le domaine des sciences naturelles) que comme l'équivalent poétique de cette 'conciliation' de tous les plus inconciliables, que comme cette clarté diaphane, née de l'embrouillement et du rapprochement des plus irréductibles et distants antagonismes, que comme la somme de la 'dialectique concrète' objectivée dans cette théorie grandiose dont la hauteur spéculative ne nous est accessible qu'intuitivement et qui s'appelle la 'théorie restreinte de la relativité' », *op. cit.*, p. 91.

Sur sa récupération d'Einstein afin d'« accréditer l'existence *réelle* de la pensée » et celle de Bachelard sur l'intuition, voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁶¹ André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 275 ; dans « La Chèvre sanitaire » (1930), Dalí aborde aussi « Bergson », « l'apriorisme biologique », « l'histoire naturelle » et « l'évolutionnisme de Darwin », dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁶² *L'Amour et la mémoire* (1931), *op. cit.*, p. 13 (liens avec des passages de *Vive le surréalisme ! Roman surréaliste (extrait)*, texte qu'il envoie aux surréalistes de Belgrade en 1932, Branko ALEKSIC, *Dalí : inédits de Belgrade* (1932), *op. cit.*, p. 49-52).

Albert EINSTEIN, *La Relativité. Théorie de la relativité restreinte et générale. La relativité et le problème de l'espace*, « Petite Bibliothèque Payot », Payot et Rivages (1956, Editions Gauthier-Villars), Paris, 2001, p. 192.

appuient la volonté de Dalí de placer concrètement sa relation hors du temps et de l'espace, s'opposant ainsi aux normes économiques et sociales.

Le rêve réalisé

Dans le *Second manifeste du surréalisme*, l'être aimé participe à l'avènement de la révolution : si « l'idée de l'amour tend à la création d'un être », alors « l'idée de la Révolution tend à faire arriver le jour de cette Révolution »⁵⁶³. Pouvoir « donner corps à une chimère »⁵⁶⁴ atteste, selon Breton, de la capacité, possédée par l'esprit humain désentravé, d'agir concrètement sur la réalité. Inspirés par Hegel, Breton et Éluard, dans « Les médiations », chapitre de *L'Immaculée conception*, consacrent un paragraphe à « L'amour » : pour les auteurs, ce sentiment « met en jeu [...] la perception de l'objet intérieur dans l'objet extérieur »⁵⁶⁵. Le portrait de Gala sur la couverture de *La Femme visible* concrétise ce phénomène [2.68.] ; plus prosaïque, Dalí l'attache à une idée populaire reprise et développée par le psychanalyste Fritz Wittels⁵⁶⁶ :

« Tout ceci nous amène à penser que l'amour ne serait qu'une sorte d'incarnation des rêves corroborant l'expression usuelle qui veut que la femme aimée soit un rêve qui s'est fait chair. »⁵⁶⁷

L'artiste valorise ainsi une des caractéristiques du talent de Man Ray, reconnue par Breton en 1934 : le photographe excelle dans l'art de révéler la « somme de désirs et de

⁵⁶³ André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 791.

⁵⁶⁴ André BRETON, « Exposition X..., Y... » (avril 1929), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 301.

⁵⁶⁵ André BRETON, Paul ÉLUARD, *L'Immaculée conception* (1930), *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 874.

⁵⁶⁶ Psychanalyste autrichien (1880-1950), le premier biographe de Freud selon Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 127. Dalí s'appuie sur de nombreux points de sa pensée, exposée dans *Tout pour l'amour*, pour la rédaction de « L'Amour », selon Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁶⁷ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 66.

rêves » qui constitue « les visages de la femme »⁵⁶⁸. Cependant, l'écrivain reconnaît la beauté et l'amour dans les visages des êtres aimés successifs⁵⁶⁹ ; le portrait de Gala légendé, comme l'apparition à six reprises de son nom dans *L'Amour et la mémoire*, affirme l'individualisation de cette vision de rêve⁵⁷⁰ : elle personnifie exclusivement la matérialisation du désir humain⁵⁷¹. La clarté et la précision du portrait de Man Ray insistent sur le processus de cristallisation, nécessaire à l'objectivation de l'amour pour Dalí⁵⁷² :

« [...] j'aime répéter à mon tour, mais cette fois devant le grand cristal de roche de l'amour, ce qu'il [Stendhal] prononça devant saint Pierre de Rome : 'voici des détails exacts'. »⁵⁷³

L'analogie entre l'architecture et la femme aimée permet à Dalí de décliner les preuves objectives du monde surréel : exactitude et froideur concrètes d'une vision de rêve. Il utilise en effet le même vocabulaire pour décrire les qualités physiques de Gala que celles de l'architecture *modern style*. Dans « L'Âne pourri » et dans « Surtout, l'art ornemental », texte pour le catalogue de son exposition chez Pierre Colle en juin

⁵⁶⁸ « Les Visages de la femme » est le titre du texte de Breton pour l'ouvrage de Man RAY, *Man Ray. Photographies, 1920-1934*, James Thrall Soby, Hartford, Connecticut/Cahiers d'Art, Paris, 1934 ; reproduit dans André BRETON, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 373-374 (cit. p. 374).

⁵⁶⁹ André BRETON, « La Beauté sera convulsive » (1934), dans *Minotaure*, Paris, n°5, mai 1934, reproduit dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 675-687 (cit. p. 677-678, voir aussi la notice p. 1694-1695).

⁵⁷⁰ Le nom de Gala est lisible sur le manuscrit original et dans les épreuves de *La Femme visible*, mais il est remplacé pour la publication, à la demande de Breton, par des périphrases comme « l'être aimé » ; Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁷¹ Éluard, de même, lie l'idée de l'amour et Gala : « Sans l'amour, tout est toujours perdu, perdu, perdu, ignoble plein d'accrocs et de poisons fades et ignobles. Il n'y a pas de vie, il n'y a que l'amour. [...] Ma petite Gala, je t'aime infiniment. Je ne crois pas à la vie, je ne crois qu'en toi. », lettre de mars 1929, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁷² Sur ce point, lire Vicent SANTAMARIA DE MINGO, « La culminació del Pensament dalinià a través de la Idea de l'Amor : la cristal·lització », dans *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 193-210.

⁵⁷³ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 67 ; sur cette question et le lien avec *La Ben plantada* de Eugeni d'Ors, lire Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 195-197.

1931⁵⁷⁴, il vante ces « bâtiments délirants et froids »⁵⁷⁵ ; ces « réalisations de désirs solidifiés » matérialisent la « persistance du rêve à travers la réalité »⁵⁷⁶ du panorama urbain. La froideur de l'enregistrement est nécessaire pour l'artiste qui loue, dans « L'Amour », sa muse « violente et stérilisée »⁵⁷⁷ et, dans *L'Amour et la mémoire*, l'absence de sentiment de son visage⁵⁷⁸. La rigidité et la dangerosité de son anatomie, révélées parfaitement par l'enregistrement, possèdent bien plus de valeur que « les contours vagues d'une représentation onirique, souvent effacés par la censure »⁵⁷⁹. L'impact sur la vie de l'homme n'en est que plus fort.

La puissance de l'oracle

Sur la couverture de *La Femme visible*, les yeux ardents de Gala détiennent une dimension presque surnaturelle qui frappe de nombreux observateurs, jusqu'en Espagne⁵⁸⁰. Le dispositif d'emboîtement de la couverture du livre renforce l'incandescence de son regard, seul apparent dans l'axe horizontal médian, au détriment du reste du visage [2.67.]. La même recherche d'isolement anime Breton qui découpe un portrait photographique de Suzanne Muzard pour coller ses yeux, « partie du corps » qu'il préfère⁵⁸¹, au centre d'une page de son album⁵⁸². La dimension

⁵⁷⁴ « Surtout, l'art ornemental » (1931), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 173-174.

⁵⁷⁵ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷⁶ « Surtout l'art ornemental » (1931), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁷⁷ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 68 ; Gala a déjà subi une ablation des ovaires et marque ainsi une rupture avec la nécessité bourgeoise de l'enfantement, selon Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 65-66.

⁵⁷⁸ « Gala / les signes de ton visage / n'expriment aucun sentiment », *L'Amour et la mémoire* (1931), *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷⁹ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁸⁰ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 87-88.

⁵⁸¹ Réponse de Breton à l'enquête « Quelques préférences », parue dans *Littérature* en avril 1922, reproduite dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 436 et voir les notes de Philippe BERNIER (10 et 11 p. 1415) pour la récurrence de ce sujet dans *Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*.

⁵⁸² *André Breton, 42 rue Fontaine, Photographies*, cat. de vente, CalmelsCohen, 2003, p. 229.

captivante du détail favorise la concentration de l'attention sur le regard photographié ; elle intensifie son pouvoir jusqu'à ce qu'il devienne hypnotique. En offrant une femme visible, Dalí exalte aussi une femme voyante, celle dont la parole transforme la vie des hommes, selon Breton en 1925⁵⁸³. Le portrait de Gala réalise un trait d'union entre la « Lettre aux voyantes », rééditée en 1929 en ouverture du *Manifeste du surréalisme*, et la puissance que l'écrivain accorde aux visages féminins photographiés par Man Ray en 1934 : « Le portrait d'un être qu'on aime doit pouvoir être non seulement une image à laquelle on sourit mais encore un oracle qu'on interroge. »⁵⁸⁴ Le portrait photographique tient lieu de fétiche : il détient une influence sur la destinée humaine⁵⁸⁵ en assumant la représentation de « l'être unique dans lequel il nous est donné de voir le dernier avatar du Sphinx »⁵⁸⁶. Cette référence mythologique de Breton insiste sur la tension dialectique entre désir et terreur, sans cesse exploitée par Dalí. Les mots de Gala, qui excelle par ailleurs dans le tirage de cartes, ont effectivement bouleversé l'existence de l'artiste catalan. Il semble faire référence à cet épisode survenu peu de temps après leur rencontre avec un détail présent sur le photomontage publié dans *L'Amour et la mémoire* : sa muse tient le vestige d'une amphore [2.85]. Dans *Gradiva, fantaisie pompéienne*, longue nouvelle de Jensen, commentée par Freud en 1907⁵⁸⁷, un archéologue, aliéné par l'amour qu'il voue au fantôme d'une *virgo* romaine, sort de sa

⁵⁸³ « Ce qui est dit *sera*, par la seule vertu du langage : rien au monde ne peut s'y opposer. », André BRETON, « Lettre aux voyantes », dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 910.

⁵⁸⁴ Dans le texte de Breton pour Man Ray, *Photographies, 1920-1934*, dans *O.C.*, *op. cit.*, t.II, p. 374 ; de même dans « La Beauté sera convulsive » (1934), Breton raconte qu'il place une photographie au centre d'un tirage de cartes, dans *O.C.*, *op. cit.*, t.II, p. 686.

⁵⁸⁵ En 1931, Dalí souligne la perfection et la dimension prophétique de l'architecture *modern style* ce qui insiste à nouveau sur les liens avec Gala : « [...] l'ornementation délirante et de toute beauté des bouches de métro *modern style* nous apparaît comme le symbole parfait de la dignité spirituelle. C'est encore et surtout ces bouches de métro transcendentes que l'avenir interrogera... », « Surtout l'art ornemental » (1931), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 173-174.

⁵⁸⁶ André BRETON, « Les Visages de la femme » (1934), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 374.

⁵⁸⁷ Sigmund FREUD, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen* [1903], précédé de Wilhem Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte, du suédois par E. Zak et G. Sadoul, Paris, Gallimard, « Folio-Essai », 1986.

névrose grâce à la confrontation avec une femme de chair et d'os : Zoé le conduit à prendre conscience de son enfermement psychique. Gala incarne ainsi Gradiva, fantôme pétrifié dans la pierre, comme Zoé, qui offre à Dalí l'incarnation du désir⁵⁸⁸. La vision idéale et photographique de sa chimère engendre un corollaire sombre et dangereux. Désir et cruauté sont inséparables selon l'artiste et il joint à l'exaltation de la femme aimée la dimension morbide qui accompagne son appréhension de la réalité : Gala pénètre autant dans le panthéon des muses inspiratrices que dans celui des muses carnassières.

Le pouvoir d'anéantissement

Certains vers du « Grand masturbateur » invoquent le caractère simultané de « l'image du désir » et de « l'image de la mort »⁵⁸⁹. Dans « L'Amour », Dalí rappelle que « [s]i l'amour incarne les rêves, [...] l'on rêve souvent de son propre anéantissement [...], un des désirs inconscients les plus violents et les plus tumultueux de l'homme. »⁵⁹⁰ Les textes de *La Femme visible*, comme le poème *L'Amour et la mémoire*, sont parcourus par cette peur amalgamant le rêve, l'amour et la mort⁵⁹¹ ; le portrait de Gala utilisé en 1930 et le photomontage publié en 1931, la magnifient⁵⁹².

⁵⁸⁸ Comme dans le nouvelle de Jensen, Luc Margat souligne l'importance du « fait de langage » qui annule la peur de Dalí, avec cette phrase de Gala : « Je veux que vous me fassiez... crever » (anecdote révélée par Dalí dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 274) ; voir Luc MARGAT, *Apport du surréalisme à la psychiatrie. Essai sur Salvador Dalí*, op. cit., p. 13.

⁵⁸⁹ « Le Grand masturbateur » (1930), dans *La Femme visible*, op. cit.

⁵⁹⁰ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, op. cit., p. 66.

⁵⁹¹ « Les relations entre le rêve, l'amour et le sens d'anéantissement qui est propre à chacun d'eux, ont toujours paru évidentes. Dormir est une façon de mourir ou tout au moins de mourir à la réalité, mieux encore, c'est la mort de la réalité, mais la réalité meurt dans l'amour comme dans le rêve. Les sanglantes osmose du rêve et de l'amour occupent entièrement la vie de l'homme. », *ibid.*, p. 65.

⁵⁹² Éluard, éperdument amoureux de Gala, lie aussi son existence à celle de Gala : « C'est entre tes bras que je suis. C'est entre tes yeux, entre tes seins, entre tes jambes que je suis appelé, que je ne m'éteindrai jamais. », lettre de mars 1929, Paul ÉLUARD, dans *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 45-46.

Suite à sa lecture de l'ouvrage d'Otto Rank, Dalí s'empare du fantasme du retour intra-utérin, sorte de disparition dans le corps de la mère, et par extension, de la femme. Cette dépendance biologique du fœtus semble évoquée dans *L'Amour et la mémoire* :

« rien
en dehors de sa souffrance
qui est ma souffrance
rien
en dehors de sa mort
qui représente la mienne
ne peut me toucher vitalelement »⁵⁹³

Dans « L'Amour », afin de révéler l'impact sur le corps des peurs et désirs inconscients, Dalí projette de réaliser un « documentaire scrupuleux des attitudes du sommeil ». L'enregistrement mécanique témoignerait d'une forme récurrente dans la vie de l'homme : « la courbature intra-utérine »⁵⁹⁴. L'artiste rapproche la posture du fœtus de « la position passionnée et cosmique du 69 » qu'il met en parallèle avec celle de « la mante religieuse dévorant le mâle »⁵⁹⁵. « Le Grand masturbateur » mentionne déjà l'insecte et lie la scène de dévoration aux ornements *modern style* et à « une très belle femme »⁵⁹⁶. Comme l'explique Roger Caillois en 1934, la récupération de l'image de la mante montre à quel point Dalí a intuitivement senti le lien entre le plaisir et la

⁵⁹³ *L'Amour et la mémoire* (1931), *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹⁴ « Rien ne pourrait être plus surprenant que le documentaire scrupuleux des attitudes du sommeil, surtout dans l'amour, ces attitudes étant toujours celles de l'annihilation ou de la courbature intra-utérine » ; et « Dans l'amour nous régnons sur les flots des images de l'auto-annihilation. », « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 66 et p. 68.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁹⁶ « La contemplation successive de toutes ces médailles évoquait avec précision la scène de la mante religieuse dévorant le mâle et aussi les vitraux décoratifs en couleurs aux motifs à métamorphoses qui n'existent que dans ces infâmes intérieurs Modern Style dans lesquels est assise au piano une très belle femme à la chevelure ondulée au regard terrifiant au sourire hallucinatoire à la gorge splendide », « Le Grand masturbateur », dans *La Femme visible*, *op. cit.*

mort, entre l'acte sexuel et l'acte nutritif⁵⁹⁷. La rencontre avec Gala, dont l'appétit sexuel est avéré, le confronte à la perte bienheureuse du soi dévoré par l'objet aimé et aimant ; il ressent alors le « sort de la mante mâle » comme l'illustration de son « propre cas en face de l'amour. »⁵⁹⁸ De même, le trouble qu'il ressent devant *L'Angélus* de Millet naît notamment de la position du couple, dans laquelle il reconnaît l'attitude expectante précédant l'engloutissement du mâle par la femelle. Dans *L'Amour et la mémoire*, la morbidité liée à la fusion amoureuse apparaît grâce au dialogue entre certains détails du collage et les vers du poème :

C'est en dehors de tout sentiment
que ta représentation pure et unique de mes désirs
me relie sans crainte
aux représentations violentes de ma mort.⁵⁹⁹

Dalí, figé dos à un mur, soutient l'objectif de son visage sérieux, les yeux grand-ouverts. Son crâne rasé et ses mains dans le dos présagent d'une exécution dont l'imminence est suggérée par les boutons de son épais gilet noir, futurs impacts de balles. Derrière Gala, le ciel clair a été décoré par le dessin des cimes de deux cyprès, arbre méditerranéen cher à Dalí et riche d'une symbolique morbide ancestrale. La muse, bras, jambes et gorge dénudés, se tient à califourchon sur un muret, souriante. La position oblique de sa tête dirige son regard vers l'entrejambe de Dalí, dont le sexe paraît souligné par un pli de pantalon. La dévoration sexuelle prend ici la valeur rituelle d'un sacrifice. Lorsque Dalí est photographié par son ami Buñuel, en pleine écriture du

⁵⁹⁷ « Si bien qu'en dernière analyse, ce serait le principe du plaisir qui lui commanderait le meurtre de son amant, dont, par surcroît, elle commence d'absorber le corps pendant l'acte même de l'amour. » ; « [...] volupté sexuelle et volupté nutritive, connexion dont Dalí a fait état d'une manière tout immédiate et intuitive. », Roger CAILLOIS, « La Mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse », *Minotaure*, n°5, Paris, 1934, p. 23-26. Sur les relations entre Dalí et Caillois, voir Laurent JENNY, « Système et « délire » de Dalí à Caillois », *Europe*, 78^e année, n°859-860, nov-déc 2000, « Roger Caillois », Centre National du Livre / Europe, 2000, p. 60-71.

⁵⁹⁸ *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, op. cit., p. 53.

⁵⁹⁹ *L'Amour et la mémoire* (1931), op. cit., p. 17.

scénario de *L'Âge d'or*, le peintre traverse un conflit violent avec son père [2.26.]. Probablement pour exorciser le choc de la rupture avec celui qui a toujours soutenu sa vocation de peintre, l'artiste s'adonne à un cérémonial symbolique dont la portée concrète est appuyée par la publication de la photographie. Après s'être rasé le crâne, geste de purification, et avoir enfoui ses cheveux dans le sable, Dalí place sur sa tête un oursin, aliment favori de son père⁶⁰⁰. Sur la photographie, l'énigmatique rectangle noir, au dessus du crâne du peintre, attire le regard vers cette forme sombre dont l'ombre se distingue sur le mur. Le crustacé remplace donc la pomme mise sur la tête du fils de Guillaume Tell, personnage auquel Dalí ne cesse de se référer dans ses textes comme dans ses peintures. La soumission à la figure paternelle du fils attendant la flèche est ici ironiquement récupérée, puisque Dalí colle cette image à côté de celle de Gala, par qui le scandale est arrivé. L'oursin possède alors la valeur de l'être Dalí et la terreur symbolique d'être dévoré par la femme remplace celle d'être dévoré par le père⁶⁰¹.

Enfin, la tenue légère de Gala et la pétrification du corps de Dalí induisent un dernier mythe dans lequel la femme incarne un danger sinon mortel, du moins insupportable pour un peintre. Lorsque l'artiste, en fermant les yeux sur la mosaïque de *La Révolution surréaliste*, se prive de voir la nudité, il se soumet à une attitude sociale établie : l'interdiction du voyeurisme. Comme tout principe de réalité, s'y oppose un principe de plaisir, la pulsion scopique, ou le désir irrépressible de voir, de « toucher des yeux ». Le voyeur éprouve alors un sentiment de culpabilité qui s'exprime souvent par

⁶⁰⁰ À l'occasion d'un dimanche à Llançà, le 18 janvier 1920, Dalí écrit : « On a déjeuné avec appétit et on a dégusté quantité d'oursins. Mon père a fait l'éloge de ce coquillage d'une voix haute et forte, et Costa, sans cesser de manger, s'est exclamé : 'Regardez-le, on dirait un prêtre, un bouddha qui officie.' », Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, op. cit., p. 69.

⁶⁰¹ Buñuel l'a parfaitement compris : lorsqu'il vient au printemps à Cadaqués pour le tournage des scènes de *L'Âge d'or*, il amadoue le père de Dalí en réalisant un court film documentaire dont le notable est le personnage central. Le film s'intitule *En mangeant des oursins* ; voir « Antes de las Hurdes », Fèlix FANES, dans *Luis Buñuel y el surrealismo*, Emmanuel GUIGON (dir.), Museo de Teruel, « La Edad de Oro », Teruel, 2000, p. 189-213,.

la peur de perdre la vue⁶⁰². Pour illustrer ce processus, Freud s’empare du mythe de Lady Godiva : cette femme, qui passe nue sur un cheval dans un village, condamne à la cécité celui qui la regarde⁶⁰³. Les surréalistes autour de la femme peinte par Magritte sont alors, peut-être, ceux qui ne voient *plus* la femme, à force de l’avoir trop regardée. Les yeux intenses de Gala sur le portrait de Man Ray en 1930 viennent confirmer la puissance pétrificatrice de la muse ; tel celui de Méduse, son regard fige l’impudent qui ose le soutenir. La parenté phonétique de Godiva avec Gradiva, puis avec Gala, appuie certainement le lien entre toutes ces femmes dans l’esprit de Dalí.

Le recours à l’image photographique, s’il atteste concrètement de la réalité de ces dangers désirables, permet surtout de les médiatiser pour en contrôler la puissance paralysante : le cauchemar devient appréhendable et Dalí joue avec ces fétiches pour s’approprier le corps menaçant de Gala.

c) Le passage de l’être à l’objet

La conservation du champ lexical de la pourriture et sa mise au service de l’expression du désir confirme l’ambivalence conférée par le peintre au sexe féminin⁶⁰⁴. La transformation du corps féminin en cristal répond à ce double mouvement ; il est à la fois pierre précieuse et excrément, provoque désir et dégoût, mêle l’amour et la mort :

⁶⁰² Catherine MILLET, *Dalí et moi*, « Art et artiste », Gallimard, Paris, 2005, p. 56-58.

⁶⁰³ Traduit par le psychanalyste, le mythe se résume ainsi : « puisque tu as voulu mésuser de ton organe visuel en t’en servant pour un malin plaisir sensuel, ce n’est que justice si tu ne vois plus rien du tout. », Sigmund FREUD, « Le Trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique. » (1910), dans *Névrose, psychose et perversions*, Bibliothèque de psychanalyse, PUF, Paris, 2004, p. 172.

⁶⁰⁴ Sur ce point, lire « L’ambivalència del fàstic com a ambivalència dels genitals femenins », Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el lindar dels anys trenta*, op. cit., p. 266-281.

« La répugnance serait une défense symbolique contre les vertiges du désir de mort [...] et de là provient l'irrésistible attirance « morbide », traduite souvent par la curiosité incompréhensible de ce qui nous apparaît comme répugnant. »⁶⁰⁵

Lorsque Dalí évoque la pureté des « détails » du corps de Gala, sa prose, comme l'usage de la photographie, insistent sur cette parcellisation, mécanisme de défense nécessaire. Fétichiser le corps de Gala lui permet de substituer un morceau de désir à l'angoisse liée à sa disparition dans l'amour ; l'écriture et la photographie mettent en plus ce fragment à distance.

« L'homme est ce qu'il mange »

Tel une architecture parfaite, le corps de Gala incarne exactement l'idée de l'amour, et donc de la mort ; aux yeux isolés répond, dans *L'Amour et la mémoire*, une liste crue des parties de son anatomie⁶⁰⁶, enchaînement fétichiste qui suscite l'enthousiasme de René Crevel et qui suggère sous une forme littéraire le morcellement du corps humain⁶⁰⁷. La vision photographique de ces yeux-fétiches reste une idéalisation de la peur de la mort liée au désir sexuel⁶⁰⁸ ; grâce à l'utilisation de la méthode paranoïaque-critique, des passages de *La Femme visible* et des vers du poème de 1931 révèlent la matérialité perverse de ces yeux, et à travers eux des morceaux de

⁶⁰⁵ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, op. cit., p. 68.

⁶⁰⁶ Elle commence par « Ses yeux ressemblant à son anus / son anus ressemblant à ces genoux [...] » puis se poursuit avec oreilles, seins, grandes lèvres de son sexe, nombril, doigt de sa main, voix, doigt de son pied, poil de ses aisselles, front, cuisses, gencives, cheveux, jambes, clitoris, miroir, démarche, cèdres, dans *L'Amour et la mémoire* (1931), op. cit., p. 10-11.

⁶⁰⁷ « [...] *L'Amour et la mémoire*, poème de Salvador Dalí, qui, là comme partout ailleurs, et aussi bien dans ses tableaux que dans ses pages d'examen critiques, ses œuvres théoriques ou ses rêveries, nous fait grâce de ne nous faire grâce d'aucun détail exact. », René CREVEL, « Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme » (1933), dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 324. Achievé autour de mai 1931, le poème de Breton *L'Union libre* présente aussi une parcellisation du corps féminin, reproduit dans *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), dans *O.C.*, t.II, op. cit., p. 85-87.

⁶⁰⁸ Le fétiche est ici net et idéal, à la différence de ce dont parle Rosalind Krauss dans « Corpus Delicti », dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 192.

Gala. En effet, si Dalí craint d'être dévoré par la femme carnassière, cette thématique de l'absorption-digestion fonctionne comme le levier fondamental de l'univers créatif de l'artiste. La fluidité et la comestibilité correspondent au « désir déréalisant et possessif » qui accompagne son sentiment amoureux⁶⁰⁹. La fusion est telle avec Gala qu'elle peut être présentée comme un phénomène pathologique d'identification⁶¹⁰. Elle entraîne alors l'incorporation de l'être aimé ; réduit à un objet, à une partie du corps, à un aliment, eux-mêmes à nouveau enregistrés et mis à distance par la photographie, il est facilement approprié, possédé⁶¹¹. L'élément nutritif, symbolisant pour Dalí l'angoisse de sa propre disparition, se révèle ainsi constituer la nouvelle base de son rapport au monde. Après son enthousiasme devant les « mesurables 'cristallisations' » de Stendhal, il mange le cristal de l'amour : « On aime intégralement quand on est prêt à manger la merde de la femme aimée. »⁶¹² En recourant à l'ingestion, Dalí rend concrète « la plus claire et la plus éblouissante des confusions » entre « les simulacres scatologiques, les simulacres du désir et les simulacres de la terreur »⁶¹³. Il conduit ainsi à la révolution : dans le *Second manifeste du surréalisme*, Breton reprend une citation de Feuerbach – « l'homme est ce qu'il mange »⁶¹⁴ – afin d'insister sur la qualité de la nourriture nécessaire au succès d'une « révolution future ». Dalí indique donc une piste avec *La*

⁶⁰⁹ « [...] nul n'est allé aussi loin que Dalí dans la voie de ce désir déréalisant et possessif », Ferdinand ALQUIE, *Philosophie du surréalisme*, op. cit., p.105 et plus largement p. 104-107.

⁶¹⁰ Voir l'analyse de Soraya TLATLI, à partir de « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921) de Freud, dans *La Folie lyrique : essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, op. cit., p. 147 et p. 168 notamment.

⁶¹¹ « Lorsqu'elle atteint un certain degré d'intensité, la contemplation devient une forme supérieure de la possession. », J. SELZ, « Exercices de contemplation », album *Photographie, Arts et Métiers Graphiques*, Paris, 1937, dans *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Dominique BAQUE (dir.), op. cit., p. 92.

⁶¹² « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, op. cit., p. 67. Dans « Le Grand masturbateur » (1930), l'idée est déjà présente : « elle lui pissait / en pleine figure », ou « [...] c'est l'homme qui mange / l'incommensurable / merde / que la femme / lui chie / avec amour / dans la bouche. », dans *La Femme visible*, op. cit.

⁶¹³ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, op. cit., p. 69.

⁶¹⁴ André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, op. cit., p. 795.

Femme visible : la nouvelle réalité passe par la digestion de l'amour et du vice. Dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution* sont également publiés les photogrammes de *L'Âge d'or* présentant l'héroïne en pleine dévoration de la main de son amour et des pieds d'une statue de marbre [2.58. et 2.59.]. Ce souci d'action concrète sur le réel, mêlant fétichisation et digestion, conduit l'artiste vers la création de l'objet surréaliste à fonctionnement symbolique.

« Les choses obéissantes »

Dans « L'Amour », Dalí annonce en effet sa volonté de contrôler les objets de son environnement immédiat :

« Grâce à l'amour, les images du monde extérieur se feront de plus en plus l'illustration de ma pensée, les choses obéissantes seront enfin à la mesure de mes goûts et deviendront l'habile vocabulaire de ma volonté paranoïaque. »⁶¹⁵

Dès mars 1929 dans *L'Amic de les Arts*, puis en mars 1930 lors de sa conférence de Barcelone⁶¹⁶, Salvador Dalí s'enthousiasme pour les recherches de Breton concernant les objets. Dans « Objets surréalistes », article paru dans *Le Surréalisme au service de la révolution* en décembre 1931, il s'inspire du projet exposé par Breton en 1925 dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité* : il s'agit de réaliser, au réveil, des objets apparus en rêve afin de donner un caractère tangible aux créations poétiques⁶¹⁷. Néanmoins, pour satisfaire ce « désir de vérification perpétuelle »⁶¹⁸, Dalí base ces assemblages sur des actes inconscients automatiques accomplis à l'état de veille et

⁶¹⁵ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, op. cit., p. 70.

⁶¹⁶ « Revista de tendenciès antiartístiques » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 175 et « Les objets sauvages. Les objets surréalistes. », « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 226.

⁶¹⁷ André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), dans *O.C.*, t.II, op. cit., p. 277.

⁶¹⁸ Dalí admire cette expression de Breton, se l'approprie et la module dans de nombreux écrits depuis « Revista de tendenciès antiartístiques » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 175.

révélateurs de « phantasmes »⁶¹⁹. Ces créations, preuves matérielles des résidus oniriques, objectivent « par substitution et métaphore » les perversions sexuelles qu'il estime culturellement rénovatrices⁶²⁰. Pour conclure l'article, Dalí décrit son assemblage hétérogène, dont il propose l'image photographique à la fin du numéro de la revue [2.82.] :

« Un soulier de femme, à l'intérieur duquel a été placé un verre de lait tiède, au centre d'une pâte en forme ductile de couleur excrémentielle. Le mécanisme consiste à plonger un sucre sur lequel a été peint l'image d'un soulier, afin d'observer la désagrégation du sucre et par conséquent l'image du soulier dans le lait. Plusieurs accessoires (poils de pubis collés à un sucre, petite photo érotique) complètent l'objet qu'accompagnent une boîte de sucre de rechange et une cuiller spéciale qui sert à remuer les grains de plomb à l'intérieur du soulier. »

Le désir et le vice, qui s'expriment grâce au rôle prépondérant des forces de l'inconscient, le conduisent à l'agglomérat plastique d'un ensemble de représentations objectives qui ont excité son appétit, qu'elles soient objets ou photographies. Dalí est profondément marqué par « la boule suspendue de Giacometti » ; il reprend le mouvement de va-et-vient pour matérialiser ces « fantaisies et désirs érotiques nettement caractérisés »⁶²¹. Néanmoins, il entend dégager ses objets de toutes « préoccupations formelles » pour laisser libre, en hommage à Breton, « l'imagination

⁶¹⁹ « Ces objets, qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique, sont fondés sur les phantasmes et représentations susceptibles d'être provoquées par la réalisation d'actes inconscients. », « Objets surréalistes » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution, op. cit.*, p. 16.

⁶²⁰ « L'incarnation de ces désirs, leur manière de s'objectiver par substitution et métaphore, leur réalisation symbolique, constitue le processus type de la *perversion sexuelle*, lequel ressemble, en tout point, au processus du fait poétique. » ; et plus loin : « La notion de la véritable culture spirituelle de l'homme de plus en plus apparaîtra en fonction de sa capacité de pervertir sa pensée, car se pervertir suppose toujours, conduit par son désir, le pouvoir dégradant de l'esprit de modifier et changer en son contraire les pensées inconscientes qui apparaissent sous le simulacre rudimentaire des phénomènes. », *ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

amoureuse de chacun »⁶²². Comme l'activité paranoïaque récupère des référents visuels pour révéler l'obsession dans le réel, la confection de l'objet surréaliste agglomère des morceaux concrets du monde selon le désir. La démarche concrétise à nouveau une conciliation dialectique entre l'interne et l'externe, entre l'être désirant et les objets soumis. Avec la récupération d'objets communs et de résidus investis d'une charge pulsionnelle⁶²³, l'artiste rejette l'utile standardisé défendu trois ans auparavant et s'affranchit de la dimension pratique de l'objet. Cette condamnation implicite de la « réalité utilitaire »⁶²⁴ célèbre l'essence originelle de l'action surréaliste défendu par Aragon⁶²⁵. Comme Dalí le rappelle devant les ouvriers et paysans en 1931 : « Le monde surréaliste [est] absolument antagonique et incompatible avec la morale et la société capitaliste »⁶²⁶. Le soulier féminin, le verre de lait, le morceau de sucre sont ainsi récupérés pour leur valeur symbolique. Ils exaltent l'amour et le désir tels que les conçoit l'artiste : seuls solvants capables de dissoudre les lois logiques, ils présentent les obsessions cachées dans la réalité en insistant sur les rapports entre être, objet et dévoration sexuelle. Dalí ne se libère pas de l'aliénation fétichiste telle que définie par Marx mais déplace les relations de soumission et de projection entre êtres humains et objets sur une valeur différente, uniquement basée sur le plaisir. L'enregistrement photographique, en présentant les objets isolés, insiste sur leur extraction des circuits de

⁶²² « Objets surréalistes » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 16.

Le terme « imagination » est employé par Breton alors que Dalí est plus à l'aise avec le concept d'inspiration, plus actif, comme il l'explique dans « Revista de tendenciès antiartísticas » (1929), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 177-178.

⁶²³ Avant l'arrivée de Dalí, Walter Benjamin vante déjà le traitement chez les surréalistes de l'objet « banal », « suranné » dans « Kitsch onirique » (jan. 1927) et « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (fév. 1929), Walter BENJAMIN, *Œuvres*, t.II, *op. cit.*, p. 7-10 et p. 113-134.

⁶²⁴ Jane LIVINGSTONE, « Man Ray et la photographie surréaliste », dans *Explosante-Fixe, photographie et surréalisme* (cat. d'expo. 1985), *op. cit.*, p. 128.

⁶²⁵ « Ravages splendides : le principe d'utilité deviendra étranger à tous ceux qui pratiqueront ce vice supérieur », Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 83.

⁶²⁶ « El Surrealismo al servicio de la revolución » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 254.

productivité ; il renforce dans le même temps leur aspect réel et merveilleux, fondement de leur pouvoir d'attraction sur l'homme.

Le portrait du fétiche

En octobre 1930, « Expositions », un court article que Dalí publie dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, annonce une « série systématique d'expositions » organisées par les surréalistes. Parmi elles, une présenterait des « objets », « images » et « fétiches catholiques » avec une « vigoureuse préface psychanalytique compétente. »⁶²⁷ « D'autres expositions se baseraient spécialement sur la capacité fétichiste contemporaine », dont une avec des « objets à caractère strictement pornographique ». Dalí met ainsi à jour l'érotisme pervers et latent des représentations religieuses, tout comme celui des objets. Lier les dimensions surnaturelle et sexuelle du fétiche n'est pas surprenant : Breton attire par exemple l'attention sur ces questions en 1927 à l'occasion de l'exposition d'objets d'Yves Tanguy⁶²⁸. Lorsque Dalí loue lui aussi les « objets sauvages », il met en avant l'aspect « primaire »⁶²⁹ de leur confection, qui authentifie la valeur des pulsions. Les fétiches qu'il promeut à travers les objets à fonctionnement symbolique récupèrent le primitivisme surnaturel et instinctif mais s'ancrent dans la modernité : ni catholique, ni tribal, ils sont blasphématoires et européens. Ils réifient l'être humain et concrétisent le processus de comestibilité.

⁶²⁷ « Expositions » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°2, oct. 1930, p. 8-9.

⁶²⁸ Dans le catalogue de Yves Tanguy. *Objets d'Amérique*, exposition tenue à la Galerie surréaliste du 27 mai au 15 juin 1927, sont reproduites des photographies de fétiches (voir André Breton, *O.C.*, t.I, *op. cit.*, note 1 p. 1669). Dans *L'Immaculée conception* en 1930, Breton mentionne ces sculptures d'origine Tlinkit et Haïda (Colombie Britannique, Amérique du Nord) afin de matérialiser les « problèmes » posés par l'étreinte : « ne faire à deux qu'un seul bloc » ou « ne se plaire à rien tant qu'au délié », André BRETON, *L'Immaculée conception* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 874-875.

⁶²⁹ « La crise la plus aigue de la pensée poétique contemporaine peut être synthétisée, ou tout au moins illustrée par les objets sauvages, produits plus ou moins primaires de l'instinct [...] », « La Chèvre sanitaire » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 26.

La dissolution du sucre dans le liquide est une image qui revient chez Dalí depuis 1928⁶³⁰. Dans les vers de *L'Amour et la mémoire*, le processus de remplacement de l'être par un substitut nutritif est exploré par l'artiste, tant comme objet que sujet, tant comme dévoré que dévorant. Le parallèle entre le morceau de sucre plongé dans le lait et la peur de la disparition de soi est explicite :

« L'image de ma sœur
l'anus rouge
de sanglante merde
la verge
à demi-gonflée
appuyée avec élégance
contre
une immense
lyre
coloniale
et personnelle
le testicule gauche
à demi-plongé
dans un verre
de lait tiède
le verre de lait
placé
à l'intérieur
d'un soulier de femme »⁶³¹

L'inceste, ici fraternel, n'est qu'une déclinaison de la peur de l'artiste devant la femme ; la chaussure féminine voit son statut symbolique de représentation du sexe féminin

⁶³⁰ « ...Que he renegat, potser ?... » (« ...Ai-je renié, peut-être ?... », 1928), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 148.

⁶³¹ *L'Amour et la mémoire* (1931), *op. cit.*, p. 8-9.

consacré⁶³². Dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, Dalí développe, à partir de sa réflexion sur la submersion dans le lait⁶³³, un lien avec le complexe d'Œdipe⁶³⁴, qui mène à nouveau à la crainte d'être dévoré dans l'acte sexuel. La confection de l'objet répond aux spéculations de l'artiste qui mêlent l'angoisse et le désir liés au retour intra-utérin, à l'inceste, à la mère, à la femme⁶³⁵. Elle matérialise la transformation de l'amour en mécanique de mort⁶³⁶ et réifie ainsi l'être humain comme ses pulsions. Dalí parvient à concilier toutes les significations de la notion de fétiche – métaphysique, marxiste et psychanalytique – autour du principe de la comestibilité et de sa mise en image photographique. Preuve de son existence réelle, incitation à la dégustation ou mise en garde devant les dangers de l'acte sexuel, ce portrait de fétiche atteste de l'interaction constante entre le monde pulsionnel subjectif et le monde rationnel des objets. Dans « Objets surréalistes », Dalí encourage ces réalisations qui participent à la réévaluation des productions de la société capitaliste et à l'élaboration d'une nouvelle culture. Les photographies des objets

⁶³² « Je suis allé dans mes recherches surréalistes et esthétiques jusqu'à en faire une sorte de divinité. » *La Vie secrète de Salvador Dalí, op. cit.*, note de la p. 141.

⁶³³ Dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, Dalí, « au cours d'une fantaisie expérimentale », rêve de « plonger à moitié l'Angélus dans un seau contenant du lait tiède. » C'est le côté de l'homme qui se voit trempé dans le liquide, et ce choix de l'élément masculin du couple est partagé par tous ses « amis consultés » - Gala, Breton, Lacan, Buñuel, Giacometti, Colle ; *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique, op. cit.*, p. 23.

⁶³⁴ « La submersion du personnage de l'Angélus, c'est-à-dire de moi dans le lait maternel, ne peut être interprétée (à l'aide de ce que les objets surréalistes à fonctionnement symbolique nous ont appris au sujet des préoccupations de liquides servant d'intermédiaires aux désirs évidents de cannibalisme) que comme l'expression de la crainte d'être absorbé, annihilé, mangé par la mère. », *ibid.*, p. 57.

⁶³⁵ Le jeu conduit à l'objet transitionnel étudié par Winnicott dans *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, D.W. WINNICOTT, « Connaissance de l'inconscient », NRF, Gallimard, Paris, 1975. (*Playing and reality*, D.W. Winnicott, 1971) ; Patrice Schmitt, dans son mémoire de psychologie clinique, pose l'importance de Gala en tant qu'objet « réel » du fantasme dans la création artistique de Dalí (Patrice SCHMITT, *Étude psychanalytique de la création chez Dalí, op. cit.*) ; enfin, sur les liens entre retour intra-utérin, inceste et dégoût du sexe féminin (Sigmund Freud, Otto Rank et Aurel Kolnai), lire Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta, op. cit.*, p. 264-265.

⁶³⁶ Sur le lien avec les machines de Raymond Roussel, voir Pilar PARCERISAS, « Dalí y Duchamp. Una partida de ajedrez (con Raymond Roussel, Georges Hugnet, André Breton y Man Ray como 'voyeurs') », dans *Dalí. Afinidades electivas*, Pilar PARCERISAS (dir.), Fundació Gala-Salvador Dalí, 19 fév. – 18 avr. 2004, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2004, p. 113-189.

d'Alberto Giacometti, Valentine Hugo, André Breton, et Gala, publiées dans *Le Surréalisme au service de la révolution* témoignent de l'accord sur cette proposition. Dans le même temps cependant, le recours à la nourriture dans les délires de l'artiste semble alimenter les tensions au sein du groupe surréaliste.

Une digestion compliquée

Lorsque Breton aborde les « Rapports du travail intellectuel et du capital » dans le numéro d'octobre 1930 du *Surréalisme au service de la révolution*, il se concentre sur la valeur d'usage et sur sa différence avec la notion de marchandise. La production intellectuelle doit avant tout satisfaire « l'appétit de l'esprit » et soulève la question d'une juste rétribution financière⁶³⁷. Dès mars 1930, devant la bonne société de l'Ateneo de Barcelone, Dalí dénonce « l'abominable mécanisme de la vie pratique » et « l'amour du travail »⁶³⁸. Il défie la recherche de productivité capitaliste mais s'éloigne clairement des revendications comme la « défense des salaires » ou le « respect intégral des huit heures »⁶³⁹, que les surréalistes exigeaient en 1927. Les objets selon Dalí, qui n'existent que pour exalter l'impulsion du désir⁶⁴⁰, entraînent une critique de l'aliénation capitaliste en défendant une valeur d'usage hédoniste. Cela conduit à l'exploration des fantasmes et à son cortège de cruauté et de dévoration, thèmes qui froissent Aragon⁶⁴¹. De plus, les réflexions de Dalí reposent notamment sur Otto Rank

⁶³⁷ André BRETON, « Rapports du travail intellectuel et du capital », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°2, oct. 1930, p. 2.

⁶³⁸ « Posició moral del surrealisme » (1930), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 225. Dalí semble reprendre une idée développée dans le *Second manifeste du surréalisme* : « Ce mot : amour, auquel les mauvais plaisants se sont ingénies à faire subir toutes les généralisations, toutes les corruptions possibles (amour filial, amour divin, amour de la patrie, etc.) [...] », André BRETON, *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans O.C., t.I, op. cit., p. 823.

⁶³⁹ André BRETON, *Au grand jour* (1927), dans O.C., t.I, op. cit., p. 940.

⁶⁴⁰ « La culture de l'esprit s'identifiera à la culture du désir. », « Objets surréalistes » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 17.

⁶⁴¹ La parution de sa « Rêverie » (*Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°4, déc.1931, p. 31-36) ou la tentative de lancer une enquête sont mal perçues (voir deux lettres de septembre 1931, Paul

dont les ouvrages sont condamnés par les tenants de la psychologie marxiste⁶⁴². L'artiste critique ouvertement cette rigidité morale au moment où est publié le portrait collectif de Max Ernst en décembre 1931. Pour la première fois depuis son entrée dans le mouvement, il ne signe pas le tract collectif qui accompagne la contre-exposition, « Ne visitez pas l'exposition coloniale ». Lorsqu'il clame à Barcelone en septembre 1931 son « adhésion inconditionnelle » au B.O.C., « unique parti politique réellement révolutionnaire »⁶⁴³, il marque une différence primordiale quant à son engagement politique. Si soutenir ce parti d'extrême-gauche relève en effet d'un « acte de discipline spirituelle, intellectuelle »⁶⁴⁴, c'est surtout car ses membres militent contre la gauche traditionnelle et contre le parti communiste espagnol. Dans sa conférence, Dalí dénonce des « relations [...] laborieuses et pleines d'obstacles », et cela « malgré les contacts constants que le groupe surréaliste maintient avec le parti communiste français »⁶⁴⁵. Il injurie Barbusse, ce « représentant officiel de la littérature communiste » qui diffère des « écrivains bourgeois uniquement en ce qu'il les dépasse souvent en crétinerie et esprit réactionnaire. »⁶⁴⁶ De même, dans des courriers envoyés à Breton, il condamne l'absurdité de films soviétiques utilisés par les catholiques espagnols pour leur exemplarité⁶⁴⁷. Dalí reconnaît volontiers être un représentant authentique de la

ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 150-151 et la note 3 p.433-434) tant sur l'aspect anti-humanitaire que sur les fantaisies à base de nourriture.

⁶⁴² Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 92.

⁶⁴³ Les organisateurs n'appuyent pas cet adhérent impromptu et ils ne publient pas la conférence de Dalí ; Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, op. cit., p. 207.

⁶⁴⁴ « El Surrealisme al servici de la revolució » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, op. cit., p. 254.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 71. Breton n'est certainement pas insensible à ces arguments, comme en témoigne, dès 1930 notamment, la longue citation de Trotsky concernant la « culture prolétarienne » dans le *Second Manifeste du surréalisme* (O.C., t.I, op. cit., p. 805-806) et la fin de « La Barque de l'amour s'est brisée

décomposition de la culture bourgeoise⁶⁴⁸ ; il en tire sa légitimité pour défendre le mouvement surréaliste comme « l'unique qui représente une réelle valeur de subversion et de vitalité dans la pensée contemporaine »⁶⁴⁹. Suite à l'affaire Aragon, il prend ses distances avec Buñuel⁶⁵⁰ et s'assure des revenus mensuels grâce au mécénat du groupe Zodiaque⁶⁵¹. Si Breton s'engage dans l'A.E.A.R., il semble, comme Crevel et Éluard notamment, presque autant envoûté par la personnalité de l'artiste catalan qu'enthousiaste devant la stimulation intellectuelle qu'il provoque⁶⁵². Ils reconnaissent

sur la vie courante », article paru suite au suicide du poète russe Maïakovski dans *Le Surréalisme au service de la révolution* (n°1, *op. cit.*, p. 21-22).

⁶⁴⁸ « El Surrealismo al servicio de la revolución » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 254. Aragon défend une position de « traîtres » de classe, qu'il considère comme la véritable attitude de l'écrivain révolutionnaire, « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁴⁹ Réponse à Ernesto Gimenez Caballero dans un entretien où l'écrivain espagnol présente *L'Âge d'or* comme un film bourgeois, « Palabras con Salvador Dalí. El escándalo de L'Âge d'or en Paris » (1930), *La Gaceta literaria*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁵⁰ Dalí abandonne le projet pour les Noailles, autour de la girafe, mené avec Buñuel et Giacometti (voir Thierry DUFRENE, « Buñuel, Dalí, Giacometti y la « Jirafa » de 1932 », dans *Luis Buñuel y el surrealismo* (cat. d'expo. 2000), *op. cit.*, p. 169-187). Cet extrait d'une lettre envoyée par Dalí à son compatriote résume leur différent : « On peut pardonner cela aux millions de révolutionnaires qui n'ont aucune idée de ce que signifie le surréalisme, mais vous qui savez que le surréalisme représente, et davantage en ces moments d'abrutissement moral de la Russie, l'unique devenir existant dans le monde de l'esprit et (de la morale) réellement subversifs, est impardonnable. Depuis ta nouvelle position communiste je te vois aussi loin que Federiquito avec son Romancero Gitano, pour moi je te vois comme un de plus qui a cédé au cours des nouveaux conformismes. Je défendrai toujours la subversion totale de l'esprit. Vive le surréalisme ! », Agustín SANCHEZ-VIDAL, « Dalí-Buñuel : Encuentros y Desencuentros », *Ola Pepín ! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Collectif, *op. cit.*, p. 23-77.

⁶⁵¹ Douze mécènes s'engagent à acheter chaque mois un grand format, ou une petite toile et deux dessins : Caresse Crosby, la comtesse Cuevas de Vera, André Durst, le prince de Faucigny-Lucinge (et sa femme), la comtesse Pecci-Blunt, Felix Rolo, Robert de Saint-Jean, Emilio Terry, Julien Green, René Laporte (qui dirige les Éditions des Cahiers Libres), les vicomtes de Noailles.

⁶⁵² Breton : « À Salvador Dalí / au grand maître des charmes / à qui je dois de voir de mes yeux / ce que j'adore / et qui est l'être disposant entre tous / de ma puissance d'émerveillement / du plus profond du cœur / son ami / André Breton », dédicace du *Revoluer à cheveux blancs* (1932), conservé au Centre d'études daliniennes (n°4105).

Éluard : « Corrige sur le manuscrit. La remarque de Dalí était on ne peut plus juste. Je le remercie profondément de me dire ce qui lui plaît, ce qui ne lui plaît pas. On ne m'a malheureusement pas souvent fait cet honneur d'examiner avec autant d'attention et de franchise ce que j'écris. Sa critique est pour moi la plus autorisée de toutes. Je lui écrirai quels sont mes deux objets poétiques. Auparavant, qu'il sache que la poésie la plus vivante actuellement, c'est lui. Et je m'y connais mieux que beaucoup. Et je dis cela malgré et à cause des réserves que sa poésie m'inspire, comme l'amour, comme la vie. L'idée de tout ce que fait Dalí est motrice pour moi. », voir la lettre du 12 mars 1933, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, *op. cit.*, p. 207-208

l'importance de la méthode paranoïaque-critique dans l'exaltation du désir et l'exhibition des pulsions. Ils encouragent la création de l'objet : Breton dans son article « L'Objet fantôme », publié en décembre 1931 dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, repris légèrement modifié en 1932 dans *Les Vases communicants*⁶⁵³, Crevel en 1933⁶⁵⁴. Ils n'ignorent pas que la réalisation d'objets, pour agir sur la réalité, mobilise les principes de réification du corps humain et de comestibilité. En 1932, Dalí publie dans *This Quarter*, une revue anglaise, un article intitulé « L'Objet tel que l'expérimentation surréaliste le révèle », qui semble avoir été réécrit en grande partie par Breton⁶⁵⁵. Il cite Feuerbach pour qui « le concept de l'objet n'est autre chose que le concept d'un second moi ». Cette position permet de consolider la conciliation établie entre être et objet, entre esprit et matière, entre psychanalyse et marxisme⁶⁵⁶. Elle rappelle aussi l'importance de la pensée de ce philosophe sur les surréalistes, Breton

L'enthousiasme de Crevel se lit dans « Dalí ou l'anti-obscurantisme », dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit..

⁶⁵³ André BRETON, « L'Objet fantôme » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°3, op. cit., p. 20-22 et *Les Vases communicants* (1932), dans O.C., t.II, op. cit., p. 142.

⁶⁵⁴ « En même temps que le film surréaliste, les objets surréalistes ont ranimé, concrètement, sans métaphore, les cadavres des choses. Objets à fonctionnement symbolique. Après les miroirs pétrifiants et les miroirs déformants, ils sont les miroirs métamorphosants. Les éléments divers et assemblés pour des rapports vitaux qui les composent, sans souci plastique, par des traits libérés, par des lignes rendues au mouvement, inscrivent dans l'espace l'écho de ce désir qui, seul, sait donner son épaisseur irradiée, irradiante au temps. », René CREVEL, « L'Enfance de l'art », dans *Minotaure*, n°1, juin 1933, reproduit dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 301 ; la même idée est reprise dans « Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme » (1933), dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 321-322.

⁶⁵⁵ Le style de l'article, de nombreuses formules sont caractéristiques des écrits de Breton ; « L'Objet tel que l'expérimentation surréaliste le révèle » (1932), dans *This Quarter*, reproduit dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), op. cit., p. 215-220.

⁶⁵⁶ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llinar dels anys trenta*, op. cit., p. 231-232. Cette position confirme implicitement l'opposition au matérialisme de Bataille, que Crevel appuie dès 1931 : « Dalí est un des rares, mais d'exemple combien probant, dont l'activité surréaliste, au service de l'imminente crise de la conscience, au service de la révolution, s'oppose au momifiage de ces momies qui ne sont ainsi momifiées que pour avoir, d'un accord quasi unanime, aux noms alternés de l'objectif et de l'introspection, choisi et fixé, jusqu'à ce que béat coma s'ensuive, un point du monde extérieur ou de ce que les petits analytiques appellent, sans modestie comme sans humour, leur monde intérieur. », « Dalí ou l'anti-obscurantisme » (1931), René CREVEL, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 117 (Il reprend l'idée dans « Le Patriotisme de l'inconscient », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n°4, déc. 1931, p. 5-6, reproduit dans *ibid.*, p. 141-147 ; et dans « Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme » (1933), *ibid.*, p. 322.)

citant à nouveau l'anecdote de la nourriture dans *Les Vases communicants*⁶⁵⁷. Le thème de la comestibilité des objets – et par ces derniers celle de l'être humain⁶⁵⁸ – achève l'article de Dalí :

« L'objet tend à entraîner notre fusion avec lui et nous amène à rechercher la formation d'une unité avec lui (faim d'objets et objets comestibles). »⁶⁵⁹

Si Dalí tend par cette déclaration à satisfaire son désir de dévorant / dévoré, il utilise pour sa réalisation effective le substitut photographique : parcellisation du monde et réification du corps humain sont idéalement servis par l'enregistrement.

Entre 1930 et 1933, Dalí ne cesse de rendre hommage à ces « premières aspirations des surréalistes » qui tentaient d'« objectiver et donner la plus grande réalité aux manifestations les plus involontaires de la pensée »⁶⁶⁰ ; dans le même temps, il défend la valeur originale de sa méthode comme une autre voie, plus active⁶⁶¹.

⁶⁵⁷ « [...] il est supérieurement agréable de manger, avec quelqu'un qui ne vous soit pas tout à fait indifférent, des cornichons [...] », André BRETON, *Les Vases communicants* (1932), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 158.

⁶⁵⁸ Dalí tisse son fil à partir de la chandelle d'un objet de Paul Éluard : « La cire est non seulement l'une des substances les plus maléables qui soient – invitant par là à agir sur elle mais la cire était autrefois mangée ainsi que nous l'apprenons dans certains contes orientaux ; en outre, la lecture de certains récits catalans du Moyen Âge nous montre que la cire était utilisée dans la magie où elle était censée provoquer des métamorphoses et susciter l'accomplissement des désirs. Il est bien connu que la cire était quasiment la seule substance utilisée dans la fabrication d'effigie en sorcellerie, effigies qui étaient piquées avec des épingles, ce qui permet de supposer qu'elles étaient les véritables précurseurs des objets à fonctionnement symbolique. » L'enchaînement se poursuit jusqu'au moment où « on voit que brûler l'objet équivaut, en quelque sorte, à le rendre comestible. », « L'Objet tel que l'expérimentation surréaliste le révèle » (1932), reproduit dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 220.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ Après avoir donné la définition du surréalisme aux ouvriers et paysans catalans en septembre 1931, il cite notamment l'exploration du monde des rêves, les images hypnagogiques, l'écriture automatique, les cadavres exquis, « El Surrealismo al servici de la revolució » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁶¹ « Je crois qu'est proche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme et autres états passifs) de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité. », « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 9 ; Dalí cite ce passage pour ouvrir « Nouvelles considérations

« Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste », article publié dans le premier numéro de *Minotaure* en juin 1933, synthétise ces deux directions⁶⁶². Dans ce texte construit comme une communication scientifique⁶⁶³, l'artiste rappelle ce qu'il expliquait dans « L'Âne pourri » en 1930 : il place « la force du pouvoir paranoïaque au service de l'inconscient »⁶⁶⁴. Ses intuitions viennent d'être appuyées par la thèse de Jacques Lacan parue en 1932. Le jeune psychanalyste publie d'ailleurs dans ce premier numéro de *Minotaure* l'article « Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », dans lequel il confirme notamment l'aspect instantané et ne nécessitant pas d'interprétation de la révélation de l'inconscient⁶⁶⁵. Dalí récupère le vocabulaire du médecin pour défendre les points fondamentaux de sa méthode : « le caractère ' Brusque ' et ' réactionnel ' du phénomène, le ' changement profond de l'objet ', la présence simultanée du fait systématique, associatif, l'interprétation implicite, la communicabilité objective »⁶⁶⁶. Dans la mesure où « le mécanisme paranoïaque comme

générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste » (1933), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 207.

En 1931, il déclare que « l'activité surréaliste ne se limite pas strictement à l'enregistrement passif » puis défend des « disciplines volontaires » comme « les simulations de folie », « El Surrealismo al servicio de la rebolución » (1931), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁶² « Le 'drame poétique' du surréalisme résidait à ce moment pour moi dans l'antagonisme (appelant la conciliation dialectique) des deux types de confusions [...] : d'une part, la confusion passive de l'automatisme ; d'autre part, la confusion active et systématique illustrée par le phénomène paranoïaque. », « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste » (1933), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁶³ Structure en trois phases : éloge de ce qui a été fait, critique secondaire, affirmation de l'importance de ses propres découvertes ; Luc MARGAT, *Apport du surréalisme à la psychiatrie. Essai sur Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶⁴ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶⁵ Leurs « délires n'ont besoin d'aucune interprétation pour exprimer par leurs seuls thèmes et à merveille, ces complexes instinctifs et sociaux que la psychanalyse a la plus grande peine à mettre à jour chez les névrosés », dans « Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », Jacques LACAN, dans *Minotaure*, Paris, n°1, juin 1933, p. 68-69.

⁶⁶⁶ « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste » (1933), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 212.

force et pouvoir agi[t] à la base même du phénomène de la personnalité »⁶⁶⁷, il est utilisé par Dalí pour attester de la matérialité concrète, réelle, des découvertes liées aux activités qu'il qualifie de « passives » :

« Le mécanisme paranoïaque ne peut nous apparaître, du point de vue spécifiquement surréaliste auquel nous nous plaçons, que comme la preuve de la valeur dialectique de ce principe de vérification, par lequel passe pratiquement dans le domaine tangible de l'action l'élément même du délire, que comme le garant de la victoire sensationnelle de l'activité surréaliste dans le domaine de l'automatisme et du rêve. »⁶⁶⁸

Dans la parution suivante de *Minotaure*, l'usage abondant de la photographie par Dalí intervient comme « principe de vérification » du « délire », de « l'automatisme et du rêve » ; au nom de sa « foi en la démoralisation », il poursuit son usage de l'esthétique autoritaire des « documents scientifiques »⁶⁶⁹. Les images photographiques et les textes publiés dans le numéro 3-4 de la revue rendent hommage à ce qui a constitué l'essence même du projet surréaliste tout en confirmant la nécessité d'une « action »⁶⁷⁰ : le principe de la comestibilité est consacré.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 213-214.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁷⁰ « Malgré les difficultés mécaniques d'apparente inconséquence ou contradiction, résultant de l'inertie même des déséquilibres compensatifs, toute la préoccupation critique des surréalistes est précisément active à faire valoir, hors de tout facile paradoxe, le rêve ainsi que tous les états passifs et automatiques sur le plan même de l'« action », à les faire intervenir, en particulier, « interprétativement » dans la réalité, dans la vie. Cette préoccupation critique n'a jamais tendu à s'appliquer qu'efficacement : d'une manière matérielle, reconnaissable, le plus physiquement tangible faute de quoi le rêve et l'automatisme ne prendraient sens que de confites évasions idéalistes, ressource récréative et inoffensive pour le confortable soin de la gaieté sceptique des poètes select. », *ibid.*, p. 213.

II.A.3. La photographie comestible

Dans une « lettre » adressée à Breton le 11 juin 1933⁶⁷¹, en énumérant ce qui l'obsède alors, Dalí liste des types de photographies parmi lesquels la « photo petite, comestible ». Pour le numéro de *Minotaure* de décembre 1933, l'artiste utilise 67 images photographiques, toutes de format relativement réduit. Elles dialoguent avec les textes qui les accompagnent : articles – « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » et « Le Phénomène de l'extase » – ou légendes pour « Sculptures involontaires ». Ces trois ensembles se citent, se répondent et renvoient aux précédents écrits de l'artiste. Automatisme, rêve, folie, et désir terrifiant sont ainsi exaltés et canalisés par la photographie, qui les soumet à l'appétit dévorant de Dalí comme du lecteur. En outre, l'artiste achève en 1933 l'écriture du *Mythe tragique de L'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*⁶⁷², essai dans lequel il décrit comment le trouble psychique ressenti devant la toile l'obsède au point de ressurgir fréquemment lors d'activités quotidiennes⁶⁷³. L'érotisme latent lié à la dévoration atavique de l'homme par la femme hante la psyché de Dalí : les photographies utilisées dans *Minotaure* attestent avec précision de cette peur et permettent, dans le même temps, de s'en délecter.

a) « Sculptures involontaires »

Les premières photographies utilisées par Dalí dans le numéro 3-4 de *Minotaure* naissent d'une collaboration avec Brassai [2.147.]. Six images présentent en gros plan

⁶⁷¹ Cette lettre constitue le texte du catalogue de l'Exposition Salvador Dalí à la Galerie Pierre Colle du 19 au 29 juin 1933 ; « Lettre à André Breton » (1933), reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 215-221.

⁶⁷² Lettre du début février 1933, Rafael SANTOS TORROELLA (ed.), *Salvador Dalí. Corresponsal de Josep Vicenç Foix, 1932-1936, op. cit.*, p. 91.

⁶⁷³ « la productivité délirante n'est pas d'ordre visuel mais tout simplement psychique », *Le Mythe tragique de L'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique, op. cit.*, p. 29.

de menus objets : la mise en espace par le photographe atteste avec justesse, d'une part de la présence concrète et banale des phénomènes d'automatisme compulsif, caractéristiques des névroses ; d'autre part de la récurrence obsessionnelle de l'architecture *modern style* dans le quotidien de Dalí⁶⁷⁴. Les légendes mélangent les vocabulaires scientifique et trivial, caractéristique de la démarche documentaire de l'artiste ; celle-ci est visuellement appuyée la mise en page qui rappelle une planche de sciences naturelles. Ces petits objets concilient ainsi littérature psychanalytique et vie quotidienne : dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud raconte l'anecdote de ce jeune garçon hystérique qui fabrique des hommes en mie de pain lors des séances d'analyse⁶⁷⁵ ; Dalí, dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, s'adonne aussi à la « confection d'une multitude de petits objets 'monumentaux' c'est-à-dire qu'[il] tien[t] à [s]e figurer agrandis dans d'énormes proportions »⁶⁷⁶. Brassai joue avec la lumière et les ombres afin de créer des effets de symétrie, de transparence et de flottement qui permettent la révélation précise des détails, ou leur occultation : il reprend l'ambiguïté entre secret et dévoilement soulevée par Freud. De plus, il satisfait le désir de Dalí d'offrir à ces productions de l'inconscient un aspect majestueux et sculptural : l'obsession, soulignée par les légendes, est mise en relief par les gros plans. Les trois créations façonnées du bout des doigts témoignent de la possibilité d'un stade rudimentaire de l'objet surréaliste ; les trois trouvailles prouvent la pertinence esthétique

⁶⁷⁴ Les productions sont ainsi légendées : « Billet d'autobus roulé 'symétriquement', forme très rare d'automatisme morphologique avec germes évidents de stéréotypie », « Numéro d'autobus roulé, trouvé dans la poche de veston d'un bureaucrate moyen (Crédit Lyonnais) ; Caractéristiques les plus fréquentes de 'modern'style' », « Enroulement élémentaire obtenu chez un 'débile mental' » ; pour les trouvailles : « Le pain ornemental et modern'style échappe à la stéréotypie molle », « Morceau de savon présentant des formes automatiques modern'style trouvé dans un lavabo », « Le hasard morphologique du dentifrice répandu n'échappe pas à la stéréotypie fine et ornementale ».

⁶⁷⁵ Dans le chapitre « Actes symptomatiques et accidentels », Sigmund FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, op. cit., p. 250.

⁶⁷⁶ *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, op. cit., p. 19.

de l'ornementation *modern style*, dont l'automatisme et la stéréotypie⁶⁷⁷ sont présents jusque dans la morphologie d'un morceau de savon. Ils existent à portée de main et, dès lors que la paranoïa-critique en révèle l'aspect merveilleux, deviennent des preuves enregistrables du surréel. Tous ces éléments capturés par la photographie possèdent une haute valeur comestible, que Dalí élève au rang d'unique critère de beauté dans l'article « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style ».

b) « La beauté sera comestible ou ne sera pas »

Afin de souligner et renforcer l'intensité des révélations du *modern style*, Dalí ne se contente plus d'une vue entière de façade de bâtiment. Les gros plans commandés à Man Ray et Brassai isolent des détails que l'artiste catalan décrivait en 1931 [2.151. à 2.153.] : « chaque *arrêt*, chaque *bifurcation*, chaque *convergence*, c'est-à-dire chaque symptôme d'un contenu latent à coup sûr des plus exemplairement abominables. »⁶⁷⁸ Il rappelle qu'il a été « le premier, en 1929 et au début de *La Femme visible* » à vanter ces « terrifiantes et sublimes architectures ornementales »⁶⁷⁹ ; parmi leurs qualités, notamment, « le plus violent et cruel automatisme trahit douloureusement la haine de la réalité et le besoin de refuge dans un monde idéal, à la manière de ce qui se passe dans une névrose d'enfance. »⁶⁸⁰ Les morceaux de « désirs solidifiés »⁶⁸¹ attestent de la

⁶⁷⁷ Figure importante de l'ornementation des dessins de schizophrènes, dénotant l'impulsion compulsive ; Hans PRINZHORN, *Expression de la folie, Dessins, peintures, sculptures d'asile*, (Marielène Weber éd.), « Découverte de l'inconscient », Gallimard-Centre National des Lettres, Paris, 1984 (1922), p. 103.

⁶⁷⁸ « Surtout, l'art ornemental » (1931), dans *Oui, op. cit.*, p. 173.

⁶⁷⁹ « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 223.

⁶⁸⁰ « L'Âne pourri » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution, op. cit.*, p. 12.

⁶⁸¹ L'expression est utilisée en 1930 dans « L'Âne pourri » (*Le Surréalisme au service de la révolution, op. cit.*, p. 12), et en 1933 dans le paragraphe « Le modern style, architecture phénoménale. Caractéristiques générales du phénomène. » de « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (*Oui, op. cit.*, p. 227). Lors de sa visite de Barcelone avec Dalí en 1931, René Crevel frappé par ces « réalisations de désirs solidifiés », « Dalí ou l'anti-obscurantisme » (1931), dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes, op. cit.*, p. 128.

persistance dans la pierre de la « pureté immaculée des entrelacements oniriques »⁶⁸². Ils mettent en valeur les liens avec la féminité à travers les « ondulations dures de *l'eau sculptée* »⁶⁸³, ce qui évoque la terreur et le désir du retour à l'élément aqueux⁶⁸⁴. La mante religieuse est elle-aussi mise en lumière grâce au flash de Brassai qui l'extrait de « l'ornementation délirante et de toute beauté des bouches de métro modern style »⁶⁸⁵ [2.159.]. La légende qui accompagne cette vision nocturne – « Il s'agit encore d'un atavisme métallique de *L'Angélus* de Millet » – illustre l'activité paranoïaque qui reconnaît dans le monde extérieur les caractères de l'obsession. Cette capacité permet à Dalí de voir dans une roche du Cap de Creus un « Essai de Modern Style géologique, raté comme tout ce qui vient de la nature privée d'imagination »⁶⁸⁶ [2.149.] ; la photographie de ce petit rocher, rendu majestueux par le cadrage, met en valeur son érosion et renvoie de nouveau à la crainte masculine d'être dévoré par la femme, angoisse latente liée au tableau de Millet⁶⁸⁷. Son délire associe l'ensemble à un âge préhistorique assimilé à la situation prénatale⁶⁸⁸ et reconnu dans le Parc Güell et les constructions de Gaudí : la photographie des murs ondulant au milieu des sombres et

⁶⁸² « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 225.

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el lindar dels anys trenta*, op. cit., p. 243-244.

⁶⁸⁵ « Surtout l'art ornemental » (1931), dans *Oui, op. cit.*, p. 173-174.

⁶⁸⁶ Légende de la photographie. Man Ray exécute une série de photographies impressionnantes du territoire minéral du Cap de Creus lors de son séjour à Portlligat [2.121. à 2.132.]. Les rochers sont les sources de nombreuses interprétations : les pêcheurs y voient des formes humaines ou animales, ce que Dalí nomme le « principe de métamorphose paranoïaque », dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 338).

⁶⁸⁷ Pour insister sur le caractère général de cette idée, Dalí cite André Breton et une anecdote concernant l'île de Sein ; l'écrivain se rappelle « avoir assimilé passagèrement à l'Angélus de Millet un couple de menhirs », *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, op. cit., p. 45 ; voir aussi la fantaisie liée à ce « véritable délire géologique » qu'est le Cap de Creus, de laquelle découle la « figure de l'homme diminué », *ibid.*, p. 49.

⁶⁸⁸ Sur les rapports entre formes embryonnaires et archéologiques dans l'évolution humaine comme dans la psyché, voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el lindar dels anys trenta*, op. cit., p. 245-256.

grands sapins, celle des « grottes » et celle de la « super-névrose mammoth » témoignent de cette réalité [2.158., 2.150., 2.157.]. Cependant, en les publiant pour le lecteur parisien, Dalí contribue à « éveiller une sorte de grande ‘faim originale’ »⁶⁸⁹.

Sur la dernière image de l'article, la tour de *La Rotonda* de Adolf Ruiz i Casamitjana, dont une publicité annonce la présence d'un service de chirurgie, s'érige majestueusement⁶⁹⁰ [2.160]. Le ciel vide et le recul du photographe ne confèrent pas à l'image la sensation d'étouffement ressentie face à la photographie de la maison de Figueres, dans *La Femme visible* [2.70.]. Au contraire, la composition pyramidale suggère la forme d'une part de « gâteau » et la truculence des formes rondes évoque autant des gourmandises de « confiseur » que la douceur des « floncles », néologisme de Dalí pour un bouton entre la fleur et le furoncle⁶⁹¹. La légende de l'image, enfin, répond au titre de l'article et reprend la dernière phrase de celui-ci : « La beauté sera comestible ou ne sera pas ». « Retour à la beauté », titre du dernier paragraphe de « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » s'achève sur une nouvelle citation du *Nadja* d'André Breton, hommage ambigu puisque la sentence est immédiatement détournée :

⁶⁸⁹ « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 224.

⁶⁹⁰ Les lettres *e chirurg...* et *...vei permanen* sont visibles sur le bâtiment.

⁶⁹¹ « C'est donc, à mon sens, précisément (je n'insisterai jamais assez sur ce point de vue) l'architecture toute idéale du *modern style* qui incarnerait la plus tangible et délirante aspiration d'hyper-matérialisme. On trouverait une illustration de ce paradoxe apparent dans une comparaison délirante, employée il est vrai en mauvaise part mais pourtant si lucide, qui consiste à assimiler une maison *modern style* à un gâteau, à une table exhibitionniste et ornementale de 'confiseur'. » ; et plus loin : « des horribles floncles apothéosiques et mûrs prêts à être mangés à la cuiller – à la saignante, grasse et molle cuiller de viande faisandée qui approche. », « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 226 et p. 228.

Vicent Santamaria de Mingo souligne la « conjonction d'idéalisme et de matérialisme » réalisée par la mention de ces furoncles *modern style* et la description du Christ de Grünewald à l'ouverture de *Là-Bas* de Huysmans ; VICENT SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llinatge dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 242.

« Breton a dit : ‘La beauté sera convulsive ou ne sera pas.’ Le nouvel âge surréaliste du ‘cannibalisme des objets’ justifie également cette conclusion : La beauté sera comestible ou ne sera pas. »

Loin de ses déclarations de 1927 dans lesquelles il affirmait que beauté et laideur n’avaient aucun sens⁶⁹², Dalí associe le Beau, « désir idéal », à la satisfaction concrète et violente d’un besoin irrépressible : l’appétit⁶⁹³. Son approche poétique de la réalité se juge à son envie d’ingérer ou à sa crainte de l’être. Il relie ainsi l’architecture *modern style* à ses objets⁶⁹⁴, dont Breton a lui-aussi loué la « beauté » dans « L’Objet fantôme » en 1931⁶⁹⁵. Les photographies et leurs légendes offrent à la dégustation des morceaux de Barcelone et de Paris : les gros plans des érections coulantes des bouches de métro crient « Mange moi ! » et « Moi aussi » [2.159.] ; à l’entrée du bâtiment Le Castel Béranger, « La base molle de cette colonne semble nous dire : mange moi ! » [2.154.] ; les « grottes » du Parc Güell sont protégées par des « tendres portes en foie de veau » [2.150.]. Toutes les angoisses suscitées par cette architecture, « éclosion majestueuse aux tendances érotiques-irrationnelles inconscientes »⁶⁹⁶, sont canalisées et mises à portée de bouche par les photographies : le liquide, le mou, le végétal, la femme, saisis par le fer ou la pierre, sont réduits et magnifiés par l’enregistrement. Dalí touche des yeux, goûte, et parvient à communiquer l’évidence de l’érotisme morbide au lecteur de

⁶⁹² Lettre du début septembre 1928, reproduite dans *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), *op. cit.*, p. 130.

⁶⁹³ « De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture modern style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 226.

⁶⁹⁴ Ainsi une légende sous un détail d’une entrée de métro parisien : « Contre le fonctionnalisme idéaliste, le fonctionnement symbolique-psychique-matérialiste ».

⁶⁹⁵ André BRETON, « L’Objet fantôme » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution, op. cit.*, p. 22 et *Les Vases communicants* (1932), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁹⁶ Lire les correspondances entre les « Caractéristiques générales du phénomène » et le « Parallèle psycho-pathologique », « De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture modern style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 227.

la revue⁶⁹⁷. Enfin, sa récupération de la phrase de Breton sur la beauté convulsive, ainsi que des passages de l'article et deux photographies par Brassai, annoncent « Le Phénomène de l'extase ».

c) « Le Phénomène de l'extase »

Afin de réactualiser la convulsivité⁶⁹⁸, Dalí cite Breton, mais s'approprie aussi l'adjectif *convulsif* dans le corps de l'article « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » : « formule convulsive-ondulante », « trituration convulsive-formelle », « transitions convulsives », et « Figurations aseptiques-convulsives »⁶⁹⁹. En plus de ces qualificatifs, l'artiste publie deux photographies de visages de femme sculptés, avec des légendes explicites : « L'extase de la sculpture » et « Invention de la sculpture hystérique »⁷⁰⁰ [2.155. et 2.156.]. Le lien entre architecture ou objet *modern style*, convulsivité, hystérie et extase se noue évidemment autour de la femme. De même, pour Breton, ce critère capital de la beauté, qui touche à l'abolition

⁶⁹⁷ Comme l'explique Crevel en 1933 : « Elles sont générales, ces entrées modern style du métro parisien. Elle est particulière, la vue qu'en a Dalí. Mais elle devient générale, cette vue qu'en a Dalí, dès que, après nous avoir demandé : 'Avez-vous déjà vu l'entrée du métro de Paris', il constate : 'Écllosion majestueuse aux tendances érotiques irrationnelles, inconscientes.' », René CREVEL, « Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme » (1933), dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 318.

⁶⁹⁸ Nouvel écho à la célébration du « Cinquantenaire de l'hystérie » (dans *La Révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928) et à la « poétique de l'éclatement » dans *Nadja* ; voir Marguerite BONNET, dans la notice de *Nadja*, O.C., t.I, op. cit., p. 1501.

Sur les liens de Breton et Dalí concernant l'hystérie, voir Jeremy STUBBS, « The Dalí-Breton Honeymoon : Hallucination, Interpretation, High and Low Ecstasies », dans *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, Hank HINE, William JEFFET, Kelly REYNOLDS (ed.), op. cit., p. 17-25.

⁶⁹⁹ « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (1933), dans *Oui*, op. cit., p. 223, p. 224, p.225 et p. 229.

⁷⁰⁰ Ces figures semblent orner les anses d'un vase, peut-être trouvé au marché aux puces. Dalí mentionne les « objets d'art de bazar » dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, op. cit., p. 41 ; voir aussi Brassai, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Paris, 1997 (1964), p. 61.

des cloisons entre rêve et réalité, entre repos et action⁷⁰¹, est exprimé à merveille par les visages photographiés par Man Ray⁷⁰². Le portrait en couverture de *La Femme visible* participait dès 1930 à l'exaltation de cette « beauté convulsive » ; en 1933, grâce à l'enchaînement des petites photographies qui composent « Le Phénomène de l'extase », Dalí insiste sur « l'extase érotique continue »⁷⁰³ [2.161.].

Probablement effectué à plusieurs mains⁷⁰⁴, cet amalgame *a priori* désordonné d'images découpées et de tailles différentes, semble s'organiser selon un mouvement serpentant en « S » comme s'il symbolisait la signature de Salvador. L'artiste exploite le visage féminin mais offre ici une version rappelant le transport de la crise hystérique, l'acte sexuel ou leur symbiose : l'extase du visage de sainte Thérèse d'Avila⁷⁰⁵. Ces renversements du corps, qui évoquent certains portraits de Man Ray⁷⁰⁶, expriment une volte-face par rapport aux convenances⁷⁰⁷ ; ils peuvent aussi matérialiser la violence de l'amour selon le délire paranoïaque-critique de Dalí : dans *L'Amour et la mémoire*, Guillaume Tell grimpe à un tronc d'arbre, « par contractions saccadées et convulsives ».

⁷⁰¹ « [...] de sorte que le dédoublement de la vie de l'homme en *action* et en *rêve*, qu'on s'efforce également de faire tenir pour antagonistes, est un dédoublement purement formel, une fiction [...] », André BRETON, *Les Vases communicants* (1932), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 185 ; « Il ne peut, selon moi, y avoir beauté – beauté convulsive – qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos. », dans « La Beauté sera convulsive » (1934), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 680.

⁷⁰² Le photographe capte « le moment pathétiquement juste où l'équilibre, du reste le plus fugitif, s'établit, dans l'expression d'un visage, entre la rêverie et l'action. », dans le texte de Breton pour Man Ray, *Photographies, 1920-1934*, dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 374.

⁷⁰³ « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (1933), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 227.

⁷⁰⁴ Sur la question de la signature du texte et de la réalisation de la planche photographique par Breton, Éluard, Brassai et Dalí, voir les lettres de septembre 1933 envoyées à Gala, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, *op. cit.*, p.220-227.

⁷⁰⁵ La sphère religieuse et la sphère érotique cohabitent souvent dans les dessins des fous étudiés par Prinzhorn ; Hans PRINZHORN, *Expression de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, *op. cit.* ; voir aussi Jeremy STUBBS, « The Dalí-Breton Honeymoon : Hallucination, Interpretation, High and Low Ecstasies », dans *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, Hank HINE, William JEFFET, Kelly REYNOLDS (ed.), *op. cit.*, p. 22.

⁷⁰⁶ Par exemple ceux de Nancy Cunard ou Simone Kahn en 1926.

⁷⁰⁷ Voir Rosalind KRAUSS, « Corpus Delicti », dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p. 164-196.

Lors de cette aventure au symbolisme sexuel évident, il est contraint à avoir « la tête en arrière renversée jusqu'à rupture des muscles et artères de la gorge »⁷⁰⁸. Dans « Le Phénomène de l'extase », ces secousses, exprimant plaisir et agonie, répondent au texte qui associe implicitement Kolnai et Freud⁷⁰⁹. Ce monde de songe est construit d'images de soupirs, de sourires, de sueurs, fixées après avoir été découpées dans des revues pornographiques :

« L'extase est la conséquence culminante des rêves, elle est la conséquence et la vérification mortelle des images de notre perversion. »⁷¹⁰

La perversion réside dans l'image mais plus encore dans l'esprit du lecteur : les photographies « provoquent l'extase, qui provoque à son tour certaines images »⁷¹¹, mécanisme identique à celui de l'activité paranoïaque-critique. Ces visages, où l'érotisme est suggéré mais voilé, alternent avec de petites photographies d'oreilles, « celles-ci toujours en extase »⁷¹². Leur accumulation matérialise la « stéréotypie » ou « l'identification itérative de l'objet »⁷¹³, la répétition jusqu'à l'absurde, reprise même dans l'enroulement du tableau synoptique qui rappelle celui de l'oreille. Le

⁷⁰⁸ *L'Amour et la mémoire* (1931), *op. cit.*, p. 22-23.

⁷⁰⁹ « Durant l'extase, aux approches du désir, du plaisir, de l'angoisse, toute opinion, tout jugement (moral, esthétique, etc.) change sensationnellement. – Toute image, de même, change sensationnellement. – On croirait que par l'extase nous avons accès à un monde aussi éloigné de la réalité que celui du rêve. – Le répugnant peut se transformer en désirable, l'affection en cruauté, le laid en beau, les défauts en qualités, les qualités en misères noires. », « Le Phénomène de l'extase » (1933), *Oui, op. cit.*, p. 230. L'opposition des contraires est caractéristique de la beauté comme le montre Breton dans « La Beauté sera convulsive » (1934) : « Ces yeux, qui n'expriment plus que sans nuance l'extase, la fureur, l'effroi, ce sont les yeux d'Isis... », André BRETON, dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 679.

⁷¹⁰ « Le Phénomène de l'extase » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 230.

⁷¹¹ *Ibid.*

⁷¹² *Ibid.*, p. 231.

⁷¹³ « délire fécond en phantasmes de répétition cyclique, de multiplication ubiquiste, de retours périodiques sans fin des mêmes événements, en doublets et triplets des mêmes personnages, parfois en hallucinations de dédoublement, de la personne du sujet », Jacques LACAN, « Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », dans *Minotaure, op. cit.* ; Dalí expérimente déjà ce délire dans sa poésie, avec la répétition des mêmes mots ou expressions, comme dans « Le Grand masturbateur » (1930) ou *L'Amour et la mémoire* (1931).

morcellement du corps humain et sa recomposition architecturale insistent sur la violence et la rapidité des soubressauts ; cette continuité quasi cinématographique met l'accent sur le transport provoqué par ce tourbillon visuel extatique :

« L'extase est par excellence l'état mental critique que l'in vraisemblable pensée actuelle, hystérique, moderne, surréaliste et phénoménale aspire à rendre 'continue'. »⁷¹⁴

L'agencement de petits instantanés provoque la sensation de dilatation dans le temps, ce « côté photographie onirique 'continue' » que mentionne Dalí dans sa lettre à Breton en juin 1933⁷¹⁵. Enfin, l'équilibre précaire de la chaise centrale, « chose atmosphérique » exposée chez Pierre Colle au moment de l'écriture de la précédente lettre en 1933, concrétise le vertige de ce moment critique ; les visages sculptés, « l'aiguille *modern style* » achèvent d'insister sur la fétichisation de cet « état vital »⁷¹⁶, détesté par Dalí en 1926.

Repos ou mouvement, tout ou partie, arc hystérique ou position fœtale⁷¹⁷, acte sexuel ou dévoration barbare⁷¹⁸, être humain ou objet, la planche est en elle-même la culmination de la contribution de Dalí au numéro de *Minotaure*. Elle synthétise l'hommage que l'artiste rend au surréalisme tout en mettant en avant l'originalité de sa démarche⁷¹⁹. L'image photographique est prépondérante car elle se place au carrefour

⁷¹⁴ « Le Phénomène de l'extase » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 231.

⁷¹⁵ « Lettre à André Breton » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 215.

⁷¹⁶ « Le Phénomène de l'extase » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 230.

⁷¹⁷ Sur la vision, selon Otto Rank, de l'arc hystérique comme un refus du retour pré-natal et donc, pour Dalí, de la preuve de l'attraction / répulsion entre phénomène de l'extase et architecture *modern style*, voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 251.

⁷¹⁸ Dans « Le Grand masturbateur » (1930), il lie « les simulacres de la terreur » avec une représentation « à sens affreusement pornographique », dans *La Femme visible, op. cit.*

⁷¹⁹ Lire la riche analyse de Pascal ROUSSEAU, « Éros magnétique : le surréalisme sous hypnose », dans *La Révolution surréaliste* (cat. d'expo. 2002), *op. cit.*, p. 367-375.

de toutes ces thématiques, elle les relie et les articule autour de la notion de beauté. Les visages ravis suggèrent l'érotique-voilée, les saccades convulsives matérialisent l'explosante-fixe, la chaise bancale, comme l'automatisme des trouvailles, révèlent la magique-circonstancielle. Breton donne sa définition de la beauté un an après cette parution, en mai 1934⁷²⁰ ; néanmoins, il explore et affine ces thématiques depuis la parution du *Manifeste du surréalisme* en 1924. L'écrivain y déclare alors que « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau »⁷²¹. Trois ans après, Dalí s'enthousiasme pour ce « merveilleux » qui habite les objets cotoyés quotidiennement, une fois effacée leur image stéréotypée et raisonnable⁷²². Suite à son entrée dans le mouvement en 1929, il exploite la révélation de cette « irrémédiable inquiétude humaine » que Breton relie dans son *Manifeste* à « l'esprit de *démoralisation* »⁷²³. L'utilisation de photographies pauvres, par leur sujet, voire par leur absence de qualités esthétiques, matérialise, pour les lecteurs des parutions surréalistes, ce qu'Aragon définit en 1930 comme « merveilleux » : « un symbole moral en opposition violente avec la morale du monde au milieu duquel il surgit. »⁷²⁴ Les charges pulsionnelles de ces emblèmes de la contestation sont canalisées par leur réduction à deux dimensions et à un format relativement restreint. Dalí affirme en 1933 sa préférence pour de petites photographies, probablement car elles lui facilitent l'ingestion symbolique de la beauté du monde extérieur. L'artiste ajoute ainsi une caractéristique fondamentale du beau : sa valeur comestible. Un bâtiment *modern style*, un morceau de savon, le visage d'une femme,

⁷²⁰ « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. », André BRETON, « La Beauté sera convulsive » (1934), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 687.

⁷²¹ André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 319.

⁷²² « Els Meus quadros del Saló de tardor » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 40.

⁷²³ André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 321 et p. 322.

⁷²⁴ Louis ARAGON, « La Peinture au défi » (préface du catalogue de l'exposition de collages à la Galerie Goemans, mars 1930), dans *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.*, p. 27.

deviennent des équivalents grâce à leur rétrécissement dans l'espace de l'image ; tous ces fétiches aiguissent son appétit visuel. Il opère alors une sélection et propose une organisation obéissant à son désir et qui souligne davantage la dimension active de sa démarche : le collage de *L'Amour et la mémoire*, l'assemblage de l'objet à fonctionnement symbolique, les planches des « Sculptures involontaires » et du « Phénomène de l'extase » sont des constructions qui, tout en récupérant la valeur d'authenticité allouée aux documents, insistent sur le dynamisme des associations de l'esprit. Celui-ci est animé par les pulsions érotiques et morbides, auxquelles Dalí joint le passage continu entre l'être et l'objet. Le monde du rêve et de l'inconscient interagissent avec le réel concret. Le recours à l'enregistrement photographique est fondamental pour attester de cette collision que Dalí nomme, en 1933, l'« irrationalité concrète »⁷²⁵. Dans « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste », il explique l'importance de la dimension active et concrète de sa démarche :

« L'irrationalité générale qui se dégage de l'aspect délirant des rêves et des résultats automatiques, jointe à la cohérence croissante que présentent ceux-ci au fur et à mesure que leur interprétation symbolique tend à devenir plus parfaitement synchronique à l'activité critique, nous poussent par besoin lyrique, à la réduction exacerbée au concret de ce qui nous a été suffisamment éclairé pour que, de ces prétendus délires d'exactitude obsédante, nous dégagions la notion *d'irrationalité concrète.* »⁷²⁶

L'année 1933 est marquée par un changement concernant la place des idées de Salvador Dalí au sein de la théorie surréaliste, transition qu'accompagne son utilisation de la

⁷²⁵ « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, n°5, 15 mai 1933, p. 45-48 (cit. p. 45).

⁷²⁶ « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 210.

photographie dans *Minotaure* en décembre. Dans la lettre faisant office de catalogue pour son exposition de juin, Dalí emploie à huit reprises l'adjectif « cher » lorsqu'il s'adresse à Breton ; il ne cesse de rappeler les nombreux points d'accord partagés et signe ce texte en envoyant « la preuve de [s]on inconditionnalité surréaliste »⁷²⁷. Néanmoins, cette abondance de respect s'accompagne de la défense de ses thèmes propres ; la démarche est identique dans « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste » où Dalí affirme l'importance de sa méthode, puis dans ses contributions de décembre lorsqu'il consacre la comestibilité. Ses idées originales, en renouvelant des concepts existants, deviennent centrales dans la théorie surréaliste. L'assurance dont il fait preuve dans les textes de 1933 est visible dans son usage de la photographie : il la manipule, la découpe, la commande à des photographes et construit l'irrationnel concret. Ces rapports entre l'affirmation individuelle et la dynamique de groupe, entre la récupération des concepts bretoniens et la matérialisation paranoïaque-critique de l'irrationnel sont éclairés parallèlement par les photographies privées conservées par l'artiste ou par les membres surréalistes.

II.B. La construction privée d'une image d'artiste surréaliste

Les portraits de l'artiste, de sa muse, du couple ou du collectif, les mises en scène que Dalí compose à partir de 1932, interagissent avec les textes et les images publiées ; elles participent pleinement au développement de ses recherches théoriques.

⁷²⁷ « Cher Breton », « Vous connaissez bien, mon cher ami, et aussi bien que moi », « Mais, mon cher Breton, vous savez aussi, et aussi bien que moi », « mon cher ami Breton », « vous le savez aussi bien que moi », « mon cher ami Breton », « comme vous le savez aussi bien que moi », « mon cher Breton », « cher Breton », « cher ami », « Lettre à André Breton » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 215-221.

De plus, elles mettent en lumière son processus de construction d'une image d'artiste surréaliste, matérialisant ainsi le passage de l'être à l'objet.

II.B.1. L'album de famille de l'artiste surréaliste

Les bouleversements intervenant dans la vie de Dalí entre 1929 et 1933 provoquent une surexcitation qui intensifie son besoin d'affirmation⁷²⁸. Les portraits réalisés par des photographes évoluant dans le cercle surréaliste lui permettent de concilier cette nécessité individuelle avec l'intégration dans le collectif. La mise en valeur du Dalí protéiforme – tantôt timide, moderne, rustre ou loufoque – est un fait connu, voire reconnu, par les autres membres du groupe : il se voit et est vu en tant qu'artiste surréaliste. Dans le même temps, échangées puis conservées dans les archives des différents acteurs du mouvement, de nombreuses photographies collectives répondent aux montages publiés ; elles prouvent aussi la validation à plusieurs d'un mode de vie, renforcent l'union et participent à la constitution d'une image interne. Ces rituels affermissent une pensée commune centrée sur le plaisir et la cassure des normes sociales rigides⁷²⁹. Dalí prend part à ces moments de loisirs ludiques et festifs, pose sur les photographies de vacances⁷³⁰, et s'inscrit symboliquement, en tant qu'individu et artiste, dans cette avant-garde. Ces prises de vue collectives s'intercalent avec la réalisation de portraits ; parfois même ces derniers naissent lors des moments de partage. Cette imbrication de passages du collectif à l'individu, certes fréquente dans la

⁷²⁸ Rencontre avec Gala et les surréalistes, arrivée à Paris, rupture avec son père, avec certains membres du groupe d'avant-garde catalan, inscription dans le mouvement surréaliste, création du groupe de mécènes Zodiaque, défense puis critique du Parti communiste, enthousiasme ou réprobation qu'il soulève...

⁷²⁹ Elles matérialisent une position sociale et des choix de vie incompatibles avec ceux d'un ouvrier, ce qui peut aussi expliquer qu'elles restent privées.

⁷³⁰ Voir Clément CHEROUX, « La Photographie par tous, non par un », dans *La Subversion des images, Surréalisme, Photographie, Film* (cat. d'expo. 2009), *op. cit.*, p. 24-28.

dynamique d'un groupe, est tellement vive chez Dalí qu'elle semble être essentielle pour s'inscrire dans le mouvement comme pour s'affirmer en dehors. L'archivage de toutes ces photographies constitue un album de famille au centre duquel Dalí tient lieu de fils prodigue ; s'y ajoute la récupération des codes visuels de l'ethnographie, qui confirme le rôle de ses images dans la découverte de soi-même et du groupe.

a) Du portrait collectif au portrait individuel : l'exemple des photographies d'Anna Riwkin

Dans la lignée du portrait collectif publié sur la couverture de *La Révolution surréaliste*, une photographie, restée privée, présente les principaux membres du mouvement autour de l'année 1930⁷³¹, assis devant la supposée maison de Tzara [2.64.]. Cette photographie est habituellement attribuée à Man Ray – à l'aide d'un retardateur puisqu'il pose tantôt à gauche, tantôt à droite de ses amis – mais une autre hypothèse est retenue ici : l'image pourrait avoir été réalisée par Anna Riwkin, photographe suédoise spécialisée depuis 1928 dans le portrait⁷³². Elle s'intégrerait à une série qui, couvrant un après-midi surréaliste, mettrait en valeur le cheminement photographique menant d'une image du groupe à celle de l'individu Dalí.

Sur une page de son album, vendu aux enchères en 2003, Breton a collé deux photographies, datées « vers 1930 » et signées « Riwkin » ; elles sont vraisemblablement liées au moment de la prise de vue collective : Man Ray et Tzara sur l'une, Tanguy et Crevel sur l'autre, qui discutent et fument, portent les mêmes vêtements que sur la photographie collective⁷³³. Une autre image, non signée,

⁷³¹ Tzara, Éluard, Breton, Arp, Dalí, Tanguy, Ernst, Crevel, Man Ray. Une variante existe, les surréalistes étant assis à des places différentes.

⁷³² La photographie est attribuée à Man Ray ou à Anna Rawkin selon les sites de ventes. De plus, dans le fonds Man Ray conservé au Centre Pompidou, le négatif montre que l'artiste a pris la photographie d'une image déjà existante.

⁷³³ André Breton, 42 rue Fontaine, *Photographies*, cat. de vente, CalmelsCohen, 2003, p. 157.

documente cette séance de réflexion commune : elle montre Breton en pleine discussion avec Crevel, écoutés par Éluard et Dalí, qui porte un costume [2.65.]. Sur les deux photographies où apparaît le peintre, il se trouve au centre et semble être empreint d'une légère timidité. Son attitude confirme l'hypothèse d'une prise de vue vers 1930, période durant laquelle il parfait son intégration. Hormis leur caractère historique et la vision d'un Dalí à l'écoute, ces images ont une valeur sentimentale pour Breton qui les a conservées précieusement : attester d'une réflexion commune et d'un échange d'idées est la principale qualité de ces photographies. En revanche, datés à tort en 1935⁷³⁴, deux portraits individuels signés par Riwkin, l'un de Breton, l'autre de Dalí, qui ont aussi été conservés par l'écrivain parisien, sont nettement plus soignés.

Breton, saisi au trois-quarts, debout, s'adresse à un membre hors-champ et ne regarde pas l'objectif ; son statut de meneur s'affirme⁷³⁵. À l'inverse, un gros plan met en valeur le visage d'un Dalí assis, fixant l'objectif. Son regard soutenu vers la photographe atteste de sa volonté de séduction [2.66.]. Si la plongée souligne légèrement sa timidité, son visage est suffisamment attrayant pour avoir été conservé par Breton. Dans un contexte favorable au portrait de groupe, Anna Riwkin extrait deux figures idéalisées de l'artiste : le digne écrivain parisien et le jeune peintre espagnol.

b) De Figueres à Bruxelles, *via* Paris

Avec son arrivée à Paris, l'image photographique de Salvador Dalí sort du cadre familial ou amical amateur. Ce brusque changement d'envergure est illustré grâce à la mise en parallèle de portraits, *a priori* datés de l'année 1929. Deux présentent un cadrage serré sur le visage de l'artiste : l'un est réalisé probablement au début de l'année – ou simplement conservé – par Rosa de Naveira, une amie du peintre résidant à

⁷³⁴ Les deux hommes présentent les mêmes vêtements que sur les photographies collégiales.

⁷³⁵ André Breton, 42 rue Fontaine, *Photographies*, cat. de vente, CalmelsCohen, 2003, p. 337.

Figueres [2.11.] ; l'autre par Man Ray, à l'automne [2.21.]. Une série de vignettes photomatons, la plupart conservée par André Breton, montre un Dalí amoureux et loufoque [2.14. à 2.17.]. Enfin, le dernier présente le buste de Dalí aux lecteurs belges du numéro de la revue *Variétés*, paru en février 1930 [2.10.].

Confiant et timide

Malgré l'absence d'information précise sur l'origine du portrait de Figueres, les détails opposent son esthétique enjouée à celle plus sombre du portrait par Man Ray. Dalí lui-même a conscience de la différence entre une pose destinée à une amie et une pose devant l'œil du photographe « officiel » du mouvement surréaliste depuis 1924, par ailleurs spécialisé dans les portraits. Il porte devant ce dernier un costume sombre qui souligne la blancheur du col de chemise et rehausse l'éclat sur son visage [2.21.]. Pris en légère contre-plongée, entouré par les ténèbres, Dalí semble surgir vers la lumière, parfaite métaphore de l'activité de l'artiste surréaliste. À l'inverse, cette dynamique est absente du portrait réalisé en Espagne : la lumière éclaire le fond de l'image et une partie de son visage [2.11.]. La tonalité de celui-ci se mélange à celle de son vêtement clair au col en V, qui ressemblerait presque à un peignoir. Ses yeux, situés dans l'axe médian horizontal, ses cheveux méticuleusement plaqués en arrière et sa fine moustache légèrement asymétrique, constituent les principaux attraits de ce portrait : la proximité du physique du peintre, presque sensuel, révèle le regard d'une amie de jeunesse, peut-être sous son charme.

Depuis l'Espagne, Dalí a fait référence à Man Ray dans ses articles⁷³⁶. La séance de pose donne lieu à une série de portraits, au cadrage plus large, dans lesquels le sérieux et la retenue de son expression confirment la déférence témoignée à l'exercice,

⁷³⁶ Il décrit le « portrait d'un magnolia » et celui de Juan Gris en 1927 [1.59. et 1.60.] (« Sant Sebastià » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 22 et « La Fotografia, pura creació del esperit » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 35) ; il critique les films (« Film-Arte, Film-Antiartístico » (1927), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 58).

au photographe et à son nouveau statut d'artiste surréaliste [2.20. à 2.23.]. En prenant part au rituel qui conduit Man Ray à composer *L'Échiquier surréaliste*⁷³⁷, Dalí satisfait son besoin de recourir à l'enregistrement photographique tout en s'intégrant dans le mouvement. Sa timidité apparente contraste avec les images burlesques réalisées à la même période dans la cabine photomaton.

Fougueux et prude

Si la planche composée autour de la peinture de Magritte donne à voir les membres surréalistes les yeux fermés, les archives de Breton contiennent des séries de vignettes qui attestent que la distraction et l'autodérision sont au cœur des séances de pose⁷³⁸. La cabine du photomaton subit une attaque en règle : on y entre à plusieurs, grimaces et postures délirantes abondent. Ironie de l'histoire, Dalí, qui ne voit pas la femme cachée dans la forêt, est bien moins souvent seul dans la cabine qu'avec Gala [2.14. à 2.17.]. Les nouveaux amants affichent leur complicité et déclinent des attitudes dignes d'un couple de film : baiser fougueux, pose de gangsters, éclats de rires. L'une des vignettes, découpée⁷³⁹, témoigne de l'excellence de Dalí dans l'art des yeux exorbités. Lors d'une autre série, la machine délivre l'image de l'artiste reproduisant le louchement de Ben Turpin, acteur burlesque américain [2.12. et 2.13.]. L'humour et une certaine exubérance proche de la folie sont des qualités que les surréalistes apprécient chez le peintre. Elles participent, avec l'amour, d'une revendication politique critique touchant à la vie quotidienne. L'absence de directive et la totale liberté laissée aux individus constituent la réelle échappatoire aux fonctions normatives sociales,

⁷³⁷ Pour la première version du collage de Man Ray, saccagée en 1930, il semble qu'un portrait de profil, issu de la même série, ait été utilisé.

⁷³⁸ « J'avais rencontré Fraenkel aux Photos automatiques. 5 frs la bande. Si l'on grimace, c'est amusant. », lettre de mars 1928, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948, op. cit.*, p. 28.

⁷³⁹ Les archives de Dalí contiennent de nombreuses photographies découpées par Gala lorsqu'elle n'aimait pas son visage.

symbolisées ici par la machine moderne. Néanmoins, le choix des vignettes de la mosaïque publiée des photomatons éclaire l'opposition entre la nécessité d'afficher une action commune sérieuse et le véritable ciment de la démarche, resté privé : l'amusement⁷⁴⁰. Cette tension entre plaisir et discipline se lit dans les déclarations de l'artiste, toujours empreintes d'agressivité. Le portrait publié le 15 février 1930 dans le numéro 10 de la revue belge *Variétés* offre un décalage étonnant avec la violence de ses prises de positions publiques [2.10.].

Suivant de deux mois la publication dans *La Révolution surréaliste* des portraits photomatons, les photographies du buste du « peintre Salvador Daly » [*sic*] et du visage de Luis Buñuel présentent les « réalisateurs » du scandaleux film surréaliste. Elles se partagent l'espace de la page et mettent ainsi en valeur les deux individus. La posture et l'allure du peintre sont typiques du portrait de studio : assis de trois-quarts, le regard fuyant sur la droite de l'objectif, il porte un pull marin que l'on retrouve sur un cliché de fin de tournage avec l'équipe du *Chien andalou*⁷⁴¹. Pourquoi Dalí choisit-il ce portrait de jeune premier, à la forme si classique, pour offrir son visage aux lecteurs belges ? Est-ce un moyen de rappeler la pertinence de son poème publié en 1929, « ...Un Jeune d'aspect parfaitement normal, mais qui malgré son insignifiance pourrait être pris comme un symbole de la plus passionnée et turbulente poésie... ». Si l'agressivité ne transparaît pas de cette image, elle matérialise à nouveau l'entrée du peintre dans le mouvement surréaliste ; elle constitue dans le même temps le premier exemple de diffusion individuelle de son portrait dans la presse. Cette timidité liée à la poésie se

⁷⁴⁰ La défense de l'amusement populaire, la volonté de suivre un mode de vie qui laisse la part belle aux loisirs et à l'amitié sont symbolisées par une photographie prise à la fête foraine de Luna Park, entre 1930 et 1931 : Dalí les yeux exorbités, Éluard, Crevel, Gala et Valentine Hugo s'embarquent dans la même charrette [2.63.].

⁷⁴¹ Ce portrait a pu être effectué aux alentours du mois d'avril 1929, lorsque Dalí est à Paris, voire en 1928 en Espagne puisqu'il porte ce pull sur des photographies de l'époque [1.63. et 1.80.].

poursuit dans une série de photographies prises au cours d'une promenade avec Gala et Paul Éluard.

Les masques

Cet automne 1929 est marqué par une série d'images amateur qui symbolisent son intégration dans l'univers parisien. La personnification du phénomène poétique, sensible dans les photographies prises avec Lorca et à laquelle participait la sœur de Dalí, se poursuit avec Paul Éluard et Gala, lors d'une promenade [2.3. à 2.9.]. Dalí ne montre ni l'arrogance ni l'assurance visibles sur les images réalisées avec le poète andalou. Les jeux d'échanges de l'appareil photographique révèlent une légère gêne lors de cette sortie avec un couple dont il personnifie la rupture. Alors que les poses montrent qu'il est plus petit que le poète, Gala semble jouer de cette situation : en insérant dans le cadre une statue de femme tenant un long glaive, elle recrée le trio mais contraint Dalí à se blottir contre Éluard [2.5. et 2.6.]. À l'inverse, sur une image probablement obtenue par un retardateur, Gala, au milieu de ses deux hommes, s'adosse aux jambes du poète, posture qui souligne la séparation avec Dalí, presque debout sur le banc [2.3.]. Enfin, ce dernier, si l'on considère qu'il est l'auteur de la photographie, transforme l'ancien couple en géants, toisant de profil le petit peintre : il renforce la contre-plongée par l'inclinaison du sol et grâce à la petitesse du bâtiment à l'arrière plan [2.4.]. Au milieu de ces jeux photographiques, Dalí se retrouve à nouveau isolé par trois portraits individuels.

Ces images mettent en évidence son attitude de jeune premier, légèrement timide, loin de l'assurance affichée avec Lorca, dans la chaleur de Cadaqués : coupe de cheveux lissée, moustache fine, costume et nœud papillon, mains dans les poches ou enserrant son lourd pardessus. S'il semble plus à l'aise assis sur un banc, les jambes croisées et souriant en pleine lumière, les deux autres portraits, debout devant une vitrine et une affiche publicitaire, rappellent sa personnalité protéiforme [2.9.]. Ils

intègrent en effet deux trouvailles riches de sens. Sur l'un, la posture légèrement en biais de Dalí indique la volonté de mettre en valeur des masques de théâtre ou de carnaval présents dans la vitrine ; expressions de traits humains essentiels et opposés, ils dénotent le jeu sur la définition d'un caractère [2.8.]. Sur l'autre, ces questionnements sont confirmés : Dalí pose sous l'affiche publicitaire de la crème de cirage Eclipse, dont le logo est un double visage [2.7.]. Ils rappellent la thématique de la multiple personnalité, exprimée dans des portraits photographiques comme dans certaines peintures des années précédentes. S'il est impossible de savoir si ces choix de composition sont l'œuvre de l'artiste ou du photographe – Gala ou Éluard – ils signifient opportunément des facettes d'un caractère alors reconnu par deux tenants historiques du mouvement surréaliste. Dalí est en effet tant ce jeune parisien timide et moderne qu'un catalan fougueux, proche des pêcheurs de Cadaqués, chez lui en Espagne. Malgré sa haine affichée de la culture catalane, il revendique, dans ses photographies privées, un ancrage régional, particularité qui le rend si agréablement étrange aux yeux des surréalistes et de Gala⁷⁴².

c) Le Catalan

Entre 1929 et 1933, Dalí paraît plus à l'aise sur les photographies réalisées en Espagne, qu'il pose avec les Espagnols ou avec les surréalistes venus en vacances. Son pays natal et plus particulièrement son refuge de Portlligat lui procurent probablement une sensation de sécurité qui lui permet de laisser libre cours à sa personnalité extravagante.

⁷⁴² Dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*, il décrit longuement ses parures lors de sa rencontre avec les surréalistes en 1929, *La Vie secrète de Salvador Dalí, op. cit.*, p. 253-258.

La Culture espagnole

Lorsque Buñuel le portraiture en 1930 avec un oursin sur la tête, Dalí entend se réapproprier et détourner des codes visuels et des marqueurs régionaux alors utilisés par les autorités politiques [2.26.]. Le cadrage et la pose de l'artiste rappellent en effet la construction des photographies documentaires, à valeur pseudo ethnographique, censées décrire les types raciaux ou régionaux⁷⁴³. De même, le cinéaste immortalise Dalí le crâne orné d'une coquille d'oursin et une étoile de mer-cordelette autour du cou. Ces fruits de la pêche témoignent d'un univers considéré à l'époque comme caractéristique de la Catalogne, souvent enregistré par les photographes de l'A.E.F.C⁷⁴⁴. Lors de la prise de vue, l'artiste et Buñuel s'approprient cette forme esthétique tout en se jouant de ces attributs : certes, ils confirment la sauvagerie de l'Espagnol⁷⁴⁵, à la mode en Europe, mais sur un mode ironique, tant ils confèrent au portrait un aspect incongru⁷⁴⁶. Pour la publication de son poème en 1931, Dalí colle ce portrait à côté de celui de Gala, légèrement vêtue, souriante, ce qui achève de ridiculiser le sérieux de l'esthétique documentaire [2.85.]. La photographie de sa muse est d'ailleurs issue d'une série réalisée à Portlligat dans laquelle elle pose avec les fils de Lúdia, des pêcheurs catalans [2.40.]. Les prises de vue frontales du couple avec ces derniers sont fréquentes et s'effectuent dans la bonne humeur [2.39. et 2.41.]. Dali et Gala portent les espadrilles catalanes, voire s'adonnent aux joies du *porro*, pichet catalan typique dans lequel on

⁷⁴³ Un exemple d'une planche de *Tipos españoles* (c.1870) est publié dans *Nouvelle histoire de la photographie*, Michel FRIZOT (dir.), Adam Biro / Larousse, Paris, 2001, p. 116.

⁷⁴⁴ *Temps d'ahir. Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, 1915-1930* (cat. d'expo. 1994), *op. cit.*, p. 61 et sq. ; caractéristiques visibles aussi dans *Idas and Chaos, Trends in spanish photography 1920-1945* (cat. d'expo. 1985), *op. cit.*

⁷⁴⁵ Dalí est sans doute l'auteur du portrait de Buñuel pris au même endroit et qui met en avant l'aspect peu avenant de l'Aragonais à la barbe drue [2.27.].

⁷⁴⁶ La critique du documentaire et de l'ethnologie est aussi sensible dans *Menjant Garrotes*, le film de Buñuel, selon Jordana MENDELSON, « From Dalí's « Documental-Paris-1929 » to Buñuel's *Eating sea urchins* (1930) », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, *op. cit.*, p. 39-63.

boit le vin, instrument de la convivialité par excellence puisque les convives se le passent à tour de rôle⁷⁴⁷. Leur attitude et leur tenue vestimentaire – ils sont très peu vêtus – viennent miner le sérieux habituel de ce type de photographies. Néanmoins, en récupérant certaines caractéristiques, ils s’ancrent avec plaisir dans le paysage culturel catalan.

Le couple ne se contente pas de poser avec des pêcheurs mais profite de ses voyages en Espagne pour rencontrer les artistes et intellectuels avec lesquels Dalí a encore des liens. Le peintre et sa muse apparaissent dans *Noticiari del Cineclub*, film réalisé par Ernesto Gimenez Caballero, à Madrid en 1930, qui mélange les vues urbaines et l’intelligenstia espagnole [2.31.] ; ils posent à Malaga avec les poètes Manuel Altolaguirre et Emilio Prados, fondateurs de la revue andalouse *Litoral*, qui diffuse depuis 1926 les textes de la *Generación del 27* [2.32. et 2.33.] ; ils éclipsent René Crevel en 1931 sur une série de photographies avec les organisateurs de la conférence tenue à Barcelone à laquelle participent les deux surréalistes [2.81.]. Qu’ils soient en costume ou en tenue plus légère, ils sont souriants et semblent jouir pleinement de ces instants. Toutes ces images présentent des vues frontales : ce code permet d’allier la volonté documentaire d’information et la mise en avant respectueuse de l’identité des photographiés, utilisée dans les albums de famille amateur. L’analogie avec cette pratique est flagrante lors des visites rendues au couple en Catalogne par les surréalistes.

La famille surréaliste

Dès l’été 1929 à Cadaqués, lors de la première occasion pour Gala et Dalí de se soustraire au regard d’Éluard rentré à Paris, Camille Goemans et son amie accompagnent le couple adultère dans une pose caractéristique des jeux de plages,

⁷⁴⁷ Cet instrument est souvent présent dans les photographies présentées dans *Temps d’ahir. Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya, 1915-1930* (cat. d’expo. 1994), *op. cit.*

l'étoile de mer [2.2.]. La distraction consiste à réunir chaque participant allongé, par la tête ou par les pieds, pour former une étoile⁷⁴⁸. L'amusement se poursuit avec une autre posture où les photographiés se tiennent sur le sable les yeux fermés, alignés comme des bâtons [2.1.]. La photographie de vacances est chargée d'une dimension sociale et normative indéniable⁷⁴⁹ ; il est alors possible d'envisager une volonté subversive dans la récupération de ses codes visuels, qui attesterait d'une attitude et d'une conduite libérées des normes morales et sociales. À Portlligat, en août 1930, Dalí et Gala pose cette fois avec Éluard, Nusch et René Char sur la terrasse de la maison et aux alentours⁷⁵⁰ [2.42. à 2.48.]. La bonne humeur est de mise, l'ambiance badine et la complicité entre les membres patente. Ces photographies présentent un modèle conjugal libre, puisque nul couple n'est dûment enregistré. Sur chaque image, un participant manque, occupé à la prise de vue ; les couples se forment selon les possibilités, annulant ainsi toute volonté d'appartenance, d'exclusivité, hormis celle de l'instant : une sexualité libre, faisant fi de la propriété bourgeoise et du mariage. Le défi est renforcé par la plongée, regard d'un père dont l'autorité est niée par l'aspect mutin, clairement amusé des acteurs de cette séance de pose [2.42. et 2.43]. La photographie sur laquelle

⁷⁴⁸ En 1929, la revue *Variétés* rend compte de cette mode grandissante et divertissante et publie des clichés de jeunes gens dont les corps peu vêtus se déhanchent avec plaisir en bord de mer. Pratique sportive et photographique similaire chez René Magritte, *La Fidélité des images. René Magritte, le cinématographe et la photographie*, textes de Louis SCUTENAIRE, Éditions Lebeer-Hossmann, Bruxelles, p. 33.

L'attrait pour ce jeu de l'étoile est confirmé par une autre photographie, à l'été 1931 [2.77.]. Cette fois-ci reliés par les pieds, Dalí, Crevel, Ernst et sa compagne Marie-Berthe Aurenche, entre autres, profitent de la chaleur avant de partager un repas éclairé à la bougie [2.78.].

⁷⁴⁹ Pierre BOURDIEU (dir.), *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 64-72.

⁷⁵⁰ Éluard envoie peut-être ces photographies au jeune couple depuis Barcelone en août 1930 : « Gala chérie, voici les photos. Il y en a encore une de toi pas très nette, que le photographe a négligé mais que je ferai tirer. [...] Je garde un souvenir enchanteur d'hier. Tu es tellement belle et la mer et les rochers te vont à ravir. Amitiés à Dalí de nous trois. », lettre d'août 1930, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 120-121 et la note 13, p. 425-426.

René Char, poète-colosse, tient dans ses bras Gala, sa « seule amie »⁷⁵¹, prolonge la dimension espiègle de cette série [2.45.] : la posture recroquevillée de Gala et la différence physique avec le corps massif de Char, la présente comme une enfant⁷⁵². Dans le même temps, Char, Éluard et Breton viennent d'achever les poèmes de *Ralentir Travaux* parmi lesquels « Autour de l'amour » qui évoque l'amour à la plage⁷⁵³ ; de même, Dalí est occupé par la rédaction de *La Femme visible* et achève « Le Grand masturbateur » en septembre 1930, poème qui se conclut sur la suggestion d'un épisode érotique à la plage. Le paysage de bord de mer dans lequel s'inscrivent ces clichés suggère alors un érotisme latent, dernière confirmation du jeu et du défi aux convenances.

La valeur subversive des attitudes tient cependant beaucoup à la personnalité des photographiés comme l'atteste l'exemple d'une série de photographies prises en mars 1932 à Portlligat avec Breton et Hugo⁷⁵⁴ [2.86. à 2.88.]. Ce sont les femmes qui déclenchent la prise de vue dans l'intérieur de l'ancienne cabane de pêcheurs. Hiératique et imposant, André Breton fait figure de père spirituel. Lorsque Hugo photographie, le couple Gala-Dalí est clairement identifiable ; sur l'un des clichés, Dalí se blottit contre sa muse, incarnant le titre du poème qu'il écrit au même moment, *Je ne*

⁷⁵¹ Dédicace d'*Artine* (1930) à Gala : « À Gala qui se retrouve dans la nuit du temps splendide, du temps surréel : le temps de Gala, ma seule amie. René Char », ouvrage conservé au Centre d'études daliniennes (n° 4111).

⁷⁵² Peu de temps après ces photographies, Dalí écrit « L'Amour » dans lequel il fait référence au psychanalyste Fritz Wittels et à ses écrits sur la femme-enfant (comme à la femme comme objet sexuel) : « [...] lorsqu'on dit – sous le pouvoir de l'amour : 'son visage s'illumine et se transfigure comme celui d'un enfant' - ce n'est pas exactement à l'enfance, ni au visage de l'enfant que l'on fait allusion, mais plus cruellement au visage lointain du fœtus. », « L'Amour », dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 67. Une toile de 1932 s'intitule *La Mémoire de la femme-enfant* ; Dalí la signe « à Gala Éluard Salvador Dalí 1932 ».

⁷⁵³ André BRETON, René CHAR, Paul ÉLUARD, *Ralentir Travaux* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 765.

⁷⁵⁴ Lettre de mars 1932, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, *op. cit.*, p. 165.

*me sépare jamais de Gala*⁷⁵⁵ [2.86.]. Paraissant plus petit, il accentue par sa pose et sa mimique la dépendance envers cette mère symbolique. Une autre famille trinitaire se présente au regard de Gala lorsqu'elle passe derrière l'objectif [2.88.]. Dalí est alors totalement abandonné à lui-même, tel un enfant, les mains enserrant ses deux jambes, posant à côté d'un couple dont il ne semble pas très proche. Le léger penchant d'Hugo vers Breton exprime timidement leur intimité. Toutes ces postures et attitudes sont loin d'objectiver le défi aux convenances : les couples clairement formés et la contenance de Breton et Hugo confèrent à ces images une atmosphère relativement solennelle, le jeu du changement de photographe n'amenant aucun bouleversement joyeux. Elles continuent cependant de révéler un lien entre la vie vécue et celle qui est mise en mots dans les poèmes ou les essais. Elles permettent surtout aux photographiés, et à Dalí particulièrement, de prolonger le rituel de la photographie familiale. Alors qu'il est en plein conflit avec son père, il récupère et détourne ce genre de la photographie amateur pour se placer dans une communauté aux liens idéaux et y inscrire son idylle⁷⁵⁶. Celle-ci est en effet au cœur de la vie de l'artiste.

d) La fusion avec Gala

À partir de 1929, celui qui peint *L'Homme invisible* et publie *La Femme visible* crée sans cesse des allers-retours entre sa personne et celle de sa muse, entre sa perte d'identité et l'exaltation de celle de Gala. La présence de cette dernière sur les portraits du couple valide l'intégration dans le mouvement et la valeur d'artiste de Dalí ; ce type de photographies est sans doute le plus abondamment représenté dans leurs archives. Parfois attribués à des photographes reconnus, comme Lee Miller autour de 1930 [2.37.

⁷⁵⁵ Non publié, Portlligat, daté du 25 mars 1932 ; voir *Salvador Dalí. Obra completa. Poesía. Prosa. Teatro i cine, vol.III*, Ediciones Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, Barcelona, 2004, p. 233-235.

⁷⁵⁶ Comme l'explique Bourdieu, « c'est de sa participation à un genre que chaque photographie particulière tient sa raison d'être », Pierre BOURDIEU (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 127.

et 2.38.], ils sont pour la plupart obtenus soit par un retardateur, soit par l'aide d'une tierce personne non identifiée. Ils témoignent de façon saisissante de l'impact de leur rencontre et du caractère irrésistible de leur idylle.

Dès l'été 1929, la photographie prise sur la plage, au cours du jeu de l'étoile avec Camille Goemans et sa compagne, semble attester « techniquement » de cette union [2.2.]. L'auteur des photographies est inconnu⁷⁵⁷ et les visages des quatre acolytes posant têtes jointes en signe d'amitié, sont paradoxalement flous. Alors que la photographie est censée rendre compte de cet instant fusionnel amical, elle met en lumière une autre fusion, celle de l'amour unissant Gala et Dalí. L'œil, humain ou mécanique⁷⁵⁸, est attiré par un détail significatif : le point de netteté est focalisé sur les mains entrelacées des deux amants et sur le lacet du maillot de bain du Catalan, sur ce double nœud, symbole fort du lien unissant le jeune couple. « Agrippés comme deux cancers »⁷⁵⁹, Salvador Dalí et Gala aiment à se fondre ensemble à tel point qu'il devient difficile d'identifier un corps particulier. La cabine du photomaton offre un premier exemple de ce rapprochement, visage contre visage, récurrent dans les photographies du couple [2.14. et 2.15.]. De nombreux clichés présentent leur tête réunie, le visage de l'un blotti dans le cou de l'autre, dans une posture de fragilité évidente [2.34., 2.35., 2.38., 2.97.]. Lors de la visite d'Éluard, Char et Nusch, à l'été 1930, les photographies du groupe abondent. Le couple s'affirme néanmoins, devant l'appareil⁷⁶⁰, notamment dans leur chambre [2.49. à 2.51.] : les amants posent sur leur lit, le portrait de Man Ray utilisé quelques mois après pour la couverture de *La Femme visible* est accroché au mur. Quelques surimpressions insistent sur l'idée de fusion. La première résulte, selon Dalí,

⁷⁵⁷ Peut-être est-ce Goemans avec un déclencheur ou un enfant présent sur une autre photographie de la série, le point de vue n'étant pas très haut ?

⁷⁵⁸ Le hasard objectif, diraient Breton et Dalí.

⁷⁵⁹ *La Vie secrète de Salvador Dalí, op. cit.*, p. 335.

⁷⁶⁰ Probablement devant l'œil d'Éluard.

d'un hasard inspiré : « Toute surimpression photographique fortuite ne peut avoir qu'un sens prophétique. »⁷⁶¹ [2.36.] Le couple utilise un appareil et se prend tour à tour. Gala fixe Dalí, Dalí fixe Gala mais il n'a pas avancé le négatif ; acte inconscient ou décidé, la surimpression poétise l'inextricable lien qui unit désormais les deux protagonistes. Si ce portrait naît dans l'intimité du couple [de même 2.79.], la démarche est reprise en 1932 avec le trucage photographique de deux portraits, sans doute réalisé par Henri Manuel [2.96.]. Le photographe a collaboré avec Breton et plusieurs de ses images, dont le portrait de l'écrivain, illustrent *Nadja*. Son atelier, spécialisé dans le portrait de célébrités⁷⁶², est donc utilisé par Dalí pour affirmer l'amour qui l'unit à Gala : sur la surimpression, le corps de la muse épouse le buste de l'artiste, rappelant ainsi l'appétit du peintre et le dévouement presque sacrificiel de son modèle.

L'exploitation des talents photographiques gravitant autour du cercle surréaliste, les poses fréquentes du couple lors des moments de partage révèlent, malgré une certaine liberté de mœurs caractérisant leur relation, l'affirmation aux yeux des proches de la puissance de leur amour. Ces portraits renforcent son intégration dans le mouvement. Ils sont de plus nécessaires au processus mêlant construction et disparition de l'identité de Dalí, aller-retour indispensable alimentant sa créativité. Celle-ci marque le dernier thème inscrit dans l'hypothétique album du jeune Dalí : aux yeux des surréalistes, il est un peintre moderne.

⁷⁶¹ Il commente l'image dans Robert DESCHARNES, *Dalí de Gala*, op. cit.

⁷⁶² Françoise, DENOYELLE, *La Lumière de Paris. Les usages de la photographie, 1919-1939, t.II*, « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 1997, p. 68.

e) L'Artiste moderne

À Portlligat

Valentine Hugo se rend à Portlligat, vraisemblablement pour la première fois, au printemps 1931⁷⁶³ ; elle effectue alors une série de photographies du peintre [2.72. à 2.74.]. Si elle n'est pas une photographe professionnelle, la valeur de ses images est indéniable : d'une part, sa place dans le mouvement, autour de 1930, est importante ; d'autre part, Max Ernst utilise un de ces portraits pour détourer puis insérer le corps de Dalí dans son collage *Au rendez-vous de amis*, publié en 1931 dans *Le Surréalisme au service de la révolution* [2.84.]. Sur cette image, Dalí pose sur le seuil de sa maison, l'ancienne cabane de pêcheurs qu'il fait rénover depuis 1930⁷⁶⁴ [2.72.]. Probablement impressionné par la prestance parisienne de Hugo, Dalí fixe son objectif avec la même déférence que lorsqu'il se trouve sous le regard d'Éluard ou de Gala. Il est habillé en citadin et porte une cravate, faits rares lorsqu'il est chez lui en Catalogne ; il tient une boîte de peinture ou de crayons à la main, attributs de sa fonction. Cette fois encore, si ce portrait montre la retenue, voire le sérieux du peintre, la contre-plongée et son appui contre l'embrasure de la porte insistent davantage sur un trait manifeste de son caractère : Dalí fait corps avec son espace vital, avec sa carapace. Sur deux autres images au cadrage plus large, Hugo insiste sur cette idée et réussit à traduire l'attachement de Dalí à sa maison puis à son enclave de pêcheurs [2.73. et 2.74.]. Le lieu sert de refuge, à la fois pour l'épanouissement de son amour avec Gala et pour la libération de sa créativité ; le lien avec la parution récente de *La Femme visible*, dont deux textes ont été achevés à Portlligat et qui présente trois photographies de maisons et

⁷⁶³ Voir *Lettres à Gala, 1924-1948*, Paul ÉLUARD, *op. cit.*, p. 141. Elle s'y rend en voiture, luxe encore peu répandu à l'époque, pour récupérer Gala afin de rejoindre Éluard, Crevel et Auric dans le sud de la France ; cette escapade autour de Saint-Tropez, à laquelle Dalí ne participe pas, donne lieu, comme d'habitude, à une série de photographies, majoritairement prises par Hugo.

⁷⁶⁴ Acheté à Lídia.

le portrait de Gala, se noue autour de l'intimité du couple. Le sérieux de ces poses, le regard pointé vers l'horizon maritime, semble insister sur le respect du processus créatif. Est-ce Dalí ou Valentine Hugo qui entend révéler l'importance de cet asile ? Une série de photographies, réalisées la même année mais à l'intérieur de la maison, poursuit la construction de son image de peintre moderne avec l'affirmation presque ostentatoire d'un mobilier proche des créations du Bauhaus [2.75. et 2.76.].

L'hypothèse de prises de vues réalisées par Hugo est séduisante mais elle est écornée par les vêtements différents que porte Dalí sur un portrait de l'artiste « au travail » [2.75.] : dans une tenue plus décontractée et assis derrière une grande toile reposant sur son chevalet, le peintre, qui ne semble pas équipé de pinceaux, regarde le photographe. Si l'auteur de cette photographie est inconnu, il est presque impossible qu'elle soit due à un membre de sa famille, Dalí étant alors en conflit avec son père. La valeur de l'artiste Dalí, construite dans la photographie, échappe donc à la revendication familiale. La facette principale se dégageant du cliché semble être la « modernité » : non pas tant celle de l'attitude de Dalí, ni de sa peinture – il occupe un faible espace, certes au centre, mais presque effacé par une toile dont on ne voit pas la face peinte – mais bien plutôt celle du mobilier et des objets présents sur l'image. Son siège et une desserte, sur laquelle reposent quelques bibelots, se distinguent par leurs lignes épurées et leurs matériaux : acier et verre. Ce mobilier contemporain semble faire la fierté de Dalí puisqu'une série de photographies, sans auteur identifié et vraisemblablement prises au même moment, lui est entièrement dédiée [2.76.]. La destination de ces images est floue⁷⁶⁵ mais leur présence dans les archives du peintre atteste du prestige symbolique qu'il confère à ce type de meubles et d'objets modernes. Par ailleurs, l'équipement d'une maison de pêcheurs catalane avec des objets à l'épure industrielle, transportés à dos d'âne sur une route escarpée peut être vu comme une facette de son

⁷⁶⁵ Destinées à un journal ?

affirmation individuelle : les intérieurs traditionnels ont été souvent enregistrés par les photographes de l'A.E.F.C.⁷⁶⁶ S'il manifeste son ancrage dans le panorama de Portlligat, il entend matérialiser dans le même temps une image d'artiste intégré à la sphère parisienne raffinée.

À Paris

En 1932, le mobilier contemporain se retrouve sur les photographies prises par Brassäi, cette fois-ci dans l'appartement parisien du peintre⁷⁶⁷ [2.93. à 2.95.]. Son activité artistique est affichée avec les productions – objets et peintures – qui entourent le couple. La venue du photographe est aussi l'occasion de tirer des portraits [2.90. à 2.92.]. Dalí, toujours vêtu d'un costume avec cravate, assis dans une posture rigide et vu en plongée, paraît encore intimidé face au photographe, à la différence de Gala qui prend plaisir à l'exercice. Probablement la même année que Brassäi, Henri Manuel vient aussi dans cet appartement pour y exécuter des portraits de l'artiste et de sa muse. Là encore, les toiles, les objets et le mobilier garnissant son salon parisien sont visibles. À partir de 1933, un changement primordial se produit dans la constitution photographique de son identité d'artiste : une photographie prise dans l'appartement du 7 rue Gauguet symbolise ce tournant [2.163.]. Dalí est en costume devant une toile, le pinceau à la main. Il regarde l'objectif. Derrière lui, des toiles de jeunesse sont accrochées au mur. Il met en scène l'acte de peindre : l'œuvre qu'il serait en train de travailler peut être *Début automatique des portraits de Gala*, présentée dans la galerie de Pierre Colle lors de son exposition en juin 1933. Cette photographie fait partie du fonds Bettman-Corbis, ce qui autorise l'hypothèse d'une volonté d'utilisation dans la

⁷⁶⁶ Voir I.A.2.b) Les objets industriels.

⁷⁶⁷ Dalí occupe avec Gala l'appartement d'Éluard, 7 rue Becquerel du printemps 1930 au mois de juillet 1932. Ils emménagent ensuite au 7 rue Gauguet, voir *Lettres à Gala, 1924-1948*, Paul ÉLUARD, *op. cit.*, note 4 de la lettre 53 p. 416 et note 1 de la lettre 148 p. 444.

presse. Entre 1929 et 1933, l'artiste est ainsi passé d'un enregistrement par la famille et quelques amis, aux prises de vues par les acteurs même du mouvement surréaliste, pour s'offrir enfin au regard de la presse. Pendant ces quatre années, il a participé à la constitution d'un album de famille réalisé par les surréalistes et dans lequel il occupe une place de choix ; ses multiples facettes sont enregistrées et ainsi validées. Cette reconnaissance, parallèle à celle de ses écrits, lui permet de franchir une étape à la fin de l'année 1933 avec le désir d'une mise en avant, en tant que peintre moderne, dans la presse.

Parallèlement à ces portraits destinés à matérialiser ses relations avec le groupe surréaliste, Dalí poursuit, dans l'intimité de Portlligat, une expérimentation profonde de son identité. L'image photographique définit alors de plus en plus précisément son activité fantasmatique.

II.B.2 Les portraits phantasmatiques

Vision, fantôme, activité imaginaire en général, ou encore « mise en scène interne du désir », le fantasme se situe au carrefour des thèmes abordés dans cette étude⁷⁶⁸ : il est individuel et s'élabore grâce aux échanges entre conscient et inconscient ; il se place dans un espace psychique mêlant réalités interne et externe ; il est fondamental dans la construction de l'identité puisqu'il se concentre principalement sur la pulsion de mort qui préside à la constitution du moi, du monde et de la réalité⁷⁶⁹,

⁷⁶⁸ Sur cette question l'étude repose principalement sur trois auteurs : Claude WIART, « Des Fantômes et des « ismes » en peinture », et Paul-C. RACAMIER, « Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose », dans *Art et fantasme*, Collectif, « L'Or d'Atalante » (Murielle Gagnebin et Claude Wiart dir.), Champ Vallon, Seyssel, 1984 p. 25-39, p. 41-49 ; Cornélius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1999 (1975), chap. VI L'institution sociale historique : l'individu et la chose, p. 400-492.

⁷⁶⁹ C'est la première pulsion de mort, qui va permettre de séparer le sujet et l'objet pour accéder à l'identité, et donc être salutaire pour la vie psychique de l'individu, selon Benno ROSENBERG, « Pulsions de mort, négation et travail psychique : ou la pulsion de mort mise au service de la défense contre la

et sur la pulsion sexuelle, nécessaire à la distinction des sexes ; il est particulier mais repose donc sur des bases partagées par le genre humain⁷⁷⁰ ; il est très souvent défini par comparaison avec le théâtre : il est une manière pour la psyché de mettre en forme – mettre en scène – des excitations pulsionnelles⁷⁷¹ ; le fantasme est donc une réalisation mentale du désir.

L'exploration de la mise en scène photographique par Dalí répond au besoin d'objectiver ces visions. Elle matérialise un moment charnière dans son utilisation du médium : l'artiste cherche à façonner le monde extérieur de façon à ce que celui-ci témoigne encore plus précisément de sa pensée. Ces représentations de son théâtre psychique, restées pour la plupart privées, s'inscrivent dans le prolongement de pratiques courantes chez l'artiste : la mise en scène s'insinue dans le portrait et la photographie de vacances. Réalisées dans sa maison de Portlligat ou sur les plages alentour, ces images, en lien étroit avec sa vie quotidienne, présentent les objets de l'univers domestique ou entourant son lieu de vie⁷⁷². Cet environnement ainsi fétichisé découvre les fantasmes morbides et érotiques qui animent son esprit ; les frontières entre créateur et créatures éphémères s'estompent.

a) Les jeux de regard

À partir de 1931 et de son article « Objets surréalistes », Dalí poursuit en privé les photographies d'objets éphémères et de sculptures anthropomorphes. À la différence des images accompagnant l'article paru dans *Le Surréalisme au service de la révolution*,

pulsion de mort », dans *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Collectif, « L'Or d'Atalante » (Murielle Gagnebin dir.), Champ Vallon, Seyssel, 1988. p. 69.

⁷⁷⁰ Paul-C. RACAMIER, « Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose », *Art et fantasme*, Collectif, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Univers et objets que l'on retrouve dans ses toiles et ses textes de l'époque. Les photographies de 1932 font ou ont fait partie des archives de Salvador Dalí, mais rien n'indique de façon certaine qu'il ait appuyé sur le déclencheur de l'appareil.

il installe ses créations dans la nature, le champ photographique intégrant les éléments de Portlligat : ciel, mer, rochers, oliviers. Aux codes visuels classiques du portrait, l'artiste ajoute des artifices de mises en scène pour matérialiser et canaliser ses pulsions obsessionnelles. Cette disparition progressive de la distinction entre sujet et objet s'affirme grâce à des photographies dans lesquelles le créateur ou sa création s'offrent au regard pétrifiant de Gala, tant pour y succomber que pour le défier.

L'artiste fétichisé

Probablement réalisée en 1932⁷⁷³, une série de trois photographies, apparemment centrée sur une sculpture éphémère, illustre le processus de réification de l'artiste [2.98. à 2.100.]. L'agglomérat de résidus minéral, végétal et animal trône sur une des colonnes blanches⁷⁷⁴ de l'oliveraie surplombant la maison de l'artiste [2.98.]. Cette photographie s'inscrit dans le répertoire classique des enregistrements de créations, destinés à être montrés ou simplement conservés. Pris de face, en légère contre-plongée, l'objet seul, posé sur son piédestal, s'extirpe de la sombre végétation de l'arrière plan et se découpe sur le ciel. Cet ancrage dans le réel appuie paradoxalement son pouvoir merveilleux : sa position aérienne domine l'envahissement fougueux de la nature. Érigé au rang de sculpture, il mobilise les thématiques caractérisant ce type de créations chez Dalí : la pince de homard vient couronner cette forme érectile, dévorante ou à dévorer. Sur une deuxième prise de vue, en oblique, ce totem érotique est accompagné par Gala, adossée à la colonne et assise à côté d'un gros chien noir [2.100.]. Cette banale photographie du quotidien révèle sa dimension fantasmatique grâce au fétiche : l'image témoigne soit d'une érection masculine dominante, soit de la

⁷⁷³ Plutôt au printemps ou à la fin de l'été, si l'on se fie aux vêtements portés par le couple.

⁷⁷⁴ Fût de colonne (tuyau en fibrociment et base en ciment, blanchis à la chaux), tronc de palmier, souliers de Gala, petit encier porte-plume, œuf d'autruche, galet, carreau de céramique, d'après les informations fournies par Robert Descharnes, dans Robert et Nicolas DESCHARNES, *Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures et objets.*, Eccart, Paris, 2003.

confiance souveraine de la femme et de la dévoration, presque animale, à venir. En outre, la muse, en fixant l'objectif, sollicite la présence du regardeur, accusant le voyeurisme de ce dernier – Dalí, s'il est bien celui qui se trouve derrière l'appareil photographique. Enfin, sur la troisième image, l'artiste pose debout pour un portrait, à côté de la sculpture [2.99.]. La plastique de celle-ci est amoindrie par l'angle de vue et sa hauteur discréditée par la faible taille de la colonne. En revanche, Dalí porte, sur sa tête et sur une épaule, des chaussures de femme qui dévoilent l'incongruité de ce double portrait. *Les Plaisirs illuminés*⁷⁷⁵, toile de 1929, présente des « cyclistes [qui] transportent en équilibre sur leur tête des dragées symbolisant les désirs solides »⁷⁷⁶. L'artiste réutilise la métaphore dans l'espace photographique⁷⁷⁷ et ces fétiches du pied féminin répondent au « précipité »⁷⁷⁸ d'obsessions daliniennes installé sur la colonne. L'aspect antiquisant de cette dernière renvoie, avec cette chaussure de femme, à la grâce du mouvement des pieds du bas-relief de Gradiva, décrite et rêvée par Jensen. La parenté phonétique entre Gala, Gradiva et Godiva conduit au sentiment de culpabilité concomitant de la pulsion scopique du voyeur : Dalí, transmué en fétiche, se voit symboliquement pétrifié.

⁷⁷⁵ La toile est exposée à la galerie Goemans en novembre 1929 pour la première exposition de l'artiste à Paris et reproduite dans *La Conquête de l'irrationnel* en 1935 (Paris, Éditions surréalistes).

⁷⁷⁶ Commentaire postérieur de Dalí sur *Les Plaisirs illuminés*, reproduit dans Robert DESCHARNES, *Dalí de Gala*, op. cit.

⁷⁷⁷ Dans *L'Âge d'or* en 1930, on retrouve une statue et un homme avec un pain sur la tête (de même, la photographie avec l'oursin sur son crâne rasé).

⁷⁷⁸ Le mot est de Breton en 1934 dans « La Beauté sera convulsive » : « C'est en elle seule [la trouvaille] qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir », André BRETON, « La Beauté sera convulsive » (1934), dans *O.C.*, t.II, op. cit., p. 682.

L'artiste pétrifié

Les photographies de Gala nue sont fréquentes dans les archives du couple, d'une part car elle pose souvent comme modèle pour les toiles de Dalí⁷⁷⁹, d'autre part car elle n'hésite pas à se dénuder à la demande d'Éluard, pratique poursuivie dans la chaleur de Portlligat⁷⁸⁰ [2.52. à 2.55.]. Ces images n'ont cependant rien à voir avec les nus féminins réalisés par Man Ray ou André Kertész⁷⁸¹, ni avec certaines photographies pornographiques privées⁷⁸². Gala ne s'adonne pas devant l'objectif à des attitudes ou des pratiques sexuelles. Si dans le jardin ou sur la terrasse de la maison elle semble souvent seins nus, dans les rochers du Cap de Creus, à l'abri des regards, elle ne porte aucun vêtement. Les photographies réalisées alors illustrent l'ambivalence de la pulsion scopique. Elles détiennent certes une charge érotique, mais elles sont imprégnées d'une froideur morbide. Gala y est entourée par la roche, par le minéral froid ; son corps nu, source de plaisir pour Éluard comme pour Dalí, repose dans un écrin mort et pétrifié. Incarnation de Méduse, Gala règne sur un univers de désirs figés ; elle matérialise le rapport ambigu entre la volonté de voir et la mort provoquée, tant par la vision que par le fait d'être vu⁷⁸³. Ses postures et les vues en plongée dénotent néanmoins la fragilité de cette femme pétrifiante. La fixation photographique fonctionne alors comme le miroir de Persée et, en autorisant la vision, retourne le sort contre Gala : la muse devient une Mélusine qui se suicide à cause de la découverte de son secret, voire une Niobé

⁷⁷⁹ Le fonds ayant appartenu à Gala contient de nombreux clichés de nus, de type académique, où elle sert de modèle pour les tableaux de Dalí.

⁷⁸⁰ « Tu sais, nous achèterons à Lucerne un petit 6 ½ x 9, mais très bon appareil. Il le faudra pour le voyage. Et pourquoi pas l'acheter maintenant. Je veux te photographier nue dans toutes les poses. », lettre de juin 1928 ; puis une fois avec Dalí, lettre de février 1931 par exemple, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 38-39, et p. 139.

⁷⁸¹ Rosalind KRAUSS, « Corpus Delicti », dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 194.

⁷⁸² Comme l'exemple d'une série réalisée par Man Ray, vraisemblablement avec Éluard, Aby et Nusch, conservée dans les archives du photographe au Centre Pompidou.

⁷⁸³ Murielle GAGNEBIN, « Le Camouflage et l'espace des agonies primitives », dans *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Collectif, op. cit., p. 108.

transformée en rocher suite à la mort de ses magnifiques enfants⁷⁸⁴. Ces transferts entre désir et mort, entre regardeur et regardé parcourent une surimpression conservée dans les archives de Dalí, peut-être réalisée par Éluard⁷⁸⁵ [2.56.]. L'image souligne l'appétit carnassier de Gala et paraît illustrer la « confusion transparente des simulacres » dont parle Dalí dans « L'Amour »⁷⁸⁶.

L'artiste dévoré

La muse, dominant le photographe, toise l'objectif et occupe seule l'espace de l'image. Quatre jambes floues se dessinent et une seule chaussure nette et précise trône au premier plan. La photographie offre à nouveau une vision de rêve conciliatrice : l'opacité et le flou inquiétants du fond végétal baignent l'apparition de ce spectre « galactique », alors que la clarté du sol permet de détailler toutes les petites pierres, vestiges d'un temps immémorial. Les fesses de Gala, renversées et en surimpression, attirent le regard, aidées par la proximité d'une forme géométrique d'une blancheur éclatante ; elles excitent le désir. En revanche, son visage souriant qui se joue de la difficile posture du reste de son corps, n'inspire guère la confiance. Figée dans une position de guetteuse, comme sur le portrait de *La Femme visible*, Gala apparaît telle une mante religieuse aux pattes surdimensionnées et multipliées, qui attend sa proie sur son territoire trouble.

La transformation de Dalí en aliment, offert à la dégustation et à l'appétit de Gala, apparaît nettement sur une photographie de 1932, probablement prise par sa muse après un déjeuner à Portlligat où est présente Lúdia [2.103.]. L'artiste, allongé derrière une table garnie, se laisse aller à une sieste. Feint ou réel, l'assoupissement, dont il

⁷⁸⁴ *L'Amour et la mémoire* (1931), *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸⁵ Elle semble incluse dans une série de photographies où Gala pose nue, typique des images enregistrées par Éluard.

⁷⁸⁶ « L'Amour » (1930), dans *La Femme visible*, *op. cit.*, p. 65.

souligne l'importance depuis la fin de 1928, fut sans doute le mobile de la prise de vue⁷⁸⁷. La sensation de glissement due au plan incliné semble traduire la descente dans le monde fantasmé du pré-sommeil. L'image évoque en outre, par les reliefs du déjeuner tout juste terminé, l'importance des éléments nutritifs dans cette attitude propice à la création. Dans le même temps, le regard de Gala, sensible dans le cadrage et le point de vue, instaure un parallèle entre les parties du corps de son amant – tête, coude, genou, mollet – et les restes du repas. Sur cette photographie, les morceaux du peintre ont autant de valeur nutritive, et donc sexuelle, que les fruits de la corbeille ou le contenu de la bouteille. La muse poursuit, dans l'espace intime du couple, la déclinaison photographique de l'artiste offert à la consommation⁷⁸⁸.

Afin de se protéger de cette angoisse, Dalí accomplit plusieurs opérations fétichistes : il construit une créature anthropomorphe, la met en scène dans l'espace et enregistre l'image de cet emblème de la perversion.

L'artiste soumis

Surplombant la mer depuis l'oliveraie de la maison de Portlligat, un fantoche pose pour un portrait photographique, vraisemblablement réalisé en 1932 [2.104.]. Le mannequin, avec une araignée de mer en guise de tête, porte des vêtements féminins : robe ou peignoir clair et blouson de fourrure appartenant à Gala⁷⁸⁹. Un morceau de bois, faisant office de bras, vient pointer l'endroit supposé du sexe ; le geste est d'autant plus provocateur que la robe est ouverte du haut des cuisses à la poitrine. Pour compléter le

⁷⁸⁷ Voir le début du texte « ...Ai-je renié, peut-être ?... », dans lequel Dalí décrit un lieu de festin devant lequel il ne peut que « croiser les mains derrière la nuque », « ...¿Que he renegat, potser ?... » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, op. cit., p. 147-148.

Sur l'utilisation de la puissance fantasmatique contenue dans les images hypnagogiques, voir aussi « Rêverie » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 31-36.

⁷⁸⁸ Les archives contiennent de nombreuses photographies de Dalí nu, probablement prises par Gala [2.108.] ; le photocollage de *L'Amour et la mémoire* (1931) est à considérer comme le premier exemple publié du thème de l'artiste offert à la consommation.

⁷⁸⁹ Elle le porte sur une photographie de Valentine Hugo prise en 1931 à Saint Tropez.

portrait de cette créature, Dalí a placé au premier plan un pupitre d'écolier sur lequel reposent un encrier, un galet et une feuille de texte probablement issue d'un magazine de mode féminin⁷⁹⁰. Cette mise en scène suppose une connaissance de l'optique photographique : l'inclinaison du meuble provoque un trouble certain dans l'effet de perspective. Cette instabilité est renforcée par les rectangles blancs et gris de la feuille et par la bordure blanche de l'allée, éléments graphiques qui créent un flottement entre élévation et descente – elle-même stoppée par le galet reposant sur le pupitre. Le partage quasiment égal de l'image entre ciel et terre contredit le déséquilibre mais concourt à isoler le pantin sur une bande terrestre chancelante. Malgré cet environnement mouvant, le mannequin se tient fièrement, dos à la mer, maître des éléments naturels. Sur un trépied ou tenu au niveau du ventre, l'appareil vise le centre de la créature, plaçant ainsi le regardeur-voyeur, dominé par la tête carnassière, un peu plus près de sa position scandaleuse : il est aux premières loges du spectacle de la robe entrouverte et du bras posé sur le sexe. Ce geste figure la masturbation ou, à supposer le travestissement grotesque, la posture d'un monstre urinant. Dans les œuvres de Raymond Roussel, les créatures automatisées et construites avec un attirail rudimentaire ou daté abondent⁷⁹¹. Au théâtre, elles deviennent les partenaires mobilisées pour exprimer les bas instincts dans les jeux amoureux⁷⁹², ou pour incarner une puissance

⁷⁹⁰ Peut-être une page du magazine *L'Officiel de la mode*, d'après les informations fournies par Robert Descharnes : « Silhouette de haute-couture, dernières créations, confection Uno, l'enfant Uno, Astra, Splendid, La lingerie d'Uno, La mode parisienne » (dans Robert et Nicolas DESCHARNES, *Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures et objets*, op. cit.).

⁷⁹¹ En 1932, Dalí envoie à Roussel le manuscrit de *Babaouo*.

Sur les machines comme simulacre de la vie humaine, Pilar PARCERISAS, « Dalí y Duchamp. Una partida de ajedrez (con Raymond Roussel, Georges Hugnet, André Breton y Man Ray como 'voyeurs') », dans *Dalí. Afinidades electivas* (cat. d'expo. 2004), op. cit., p. 113-189.

⁷⁹² Lire Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, « Théâtre des années vingt », L'Institut International de la Marionnette, L'Âge d'homme, Lausanne, 1992, p. 24.

extraordinaire⁷⁹³. De même, la conjugaison grotesque et monstrueuse des contraires – masculin-féminin, fabriqué-naturel, humain-animal – est un des ressorts typiques du théâtre grec pour présenter les divinités⁷⁹⁴. Tous ces éléments annoncent Vénus, que Dalí convoque à la fin de « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » en 1933. Le paragraphe *Retour à la beauté* est en adéquation avec cette image, tant stylistiquement – la juxtaposition des aphorismes fait écho aux membres agglomérés du mannequin – que thématiquement :

« Le désir érotique est la ruine des esthétiques intellectualistes. Là où la Vénus de la logique s'éteint, la Vénus du 'mauvais goût', la 'Vénus aux fourrures' s'annonce sous le signe de l'unique beauté, celle des réelles agitations vitales et matérialistes. – La beauté n'est que la somme de conscience de nos perversions. »

L'hommage à la dominatrice sadique du roman de Sacher-Masoch est induit sur la photographie par le pupitre d'écolier, support d'une leçon sur la mode féminine ; l'objet et l'attitude du mannequin confirment l'initiation en cours aux pratiques exhibitionnistes et masturbatoires. Ils soulignent aussi l'intérêt de Dalí pour les digressions de Sigmund Freud sur la sexualité infantile perverse et polymorphe. Les actes même de démembrement et remembrement, liés à la poupée ou à la créature, font partie des expérimentations nécessaires à l'enfant pour son épanouissement. Se réappropriant ce rituel, Dalí assemble des morceaux de ses représentations chimériques sous cette forme squelettique. Cette vision onirique, mêlant des objets symboliques dans un espace flottant, est authentifiée par l'enregistrement photographique : ses désirs « les

⁷⁹³ « Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires ; et il n'est pas dit que ces puissances ne soient pas exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel. », Maurice MAETERLINCK, « Menus propos – Le théâtre », *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1890, p. 336, cité dans *ibid.*, p. 38.

⁷⁹⁴ Françoise FRONTISI-DUCROUX et Jean-Pierre VERNANT, « Divinités au masque dans la Grèce ancienne », dans *Le Masque. Du rite au théâtre*, Odette ASLAN et Denis BABLET (dir.), C.N.R.S., Paris, 1985, p. 19-26.

plus humains, c'est-à-dire les plus pervers »⁷⁹⁵, son monde poétique et morbide⁷⁹⁶ sont inscrits dans la réalité.

Un portrait de Dalí, réalisé à Portlligat, vient souligner ce processus d'effacement des limites entre les réalités interne et externe, entre les êtres et les objets [2.105.]. L'artiste est saisi plaqué au sol, dans une pente menant à la mer ; l'importante plongée de la prise de vue insiste sur sa soumission. Qui est donc derrière l'objectif ? Gala ou le mannequin sadique ? Dans son article pour *This Quarter*, publié en 1932, Dalí mobilise l'idée de Feuerbach selon laquelle « le concept de l'objet est généralement engendré à l'aide du toi, qui est le moi objectif »⁷⁹⁷. Ce cercle reliant l'objet, Gala et Dalí est réalisé par le regard photographique et à nouveau soutenu par le principe de comestibilité, comme l'artiste le rappelle dans « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques » :

« L'objet surréaliste, nous l'avons vu, dès ses débuts, agir et devenir, sous le signe de l'érotisme, et, tout comme il en est de l'objet d'amour, après avoir voulu l'actionner, nous avons voulu le manger. »⁷⁹⁸

Les atours de la sexualité menaçante de la créature de 1932 excitent l'appétit de Dalí ; lorsque Man Ray se rend à Portlligat à l'été 1933, il exécute deux portraits de

⁷⁹⁵ Dans l'enquête sur le désir menée par les surréalistes yougoslaves, à la question 4 : « Avez-vous des désirs élevés ? Que faites-vous pour les réaliser ? Quels sont les désirs que vous trouvez les plus nobles ? », la réponse de Dalí : « Je n'ai pas de désirs dits 'élevés'. Ceux que je tiens pour les plus nobles sont ceux que je considère comme les plus humains, c'est-à-dire les plus pervers. », reproduit dans *Dalí : inédits de Belgrade (1932)*, Branko ALEKSIC, *op. cit.*, p. 59.

Sur le lien entre perversion et humanité, développé par Bataille et Leiris, lire Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 141

⁷⁹⁶ En 1928, Dalí déclare : « [...] les créatures qui peuplent la surface des toiles et le monde de la poésie obéissent et ont des conditions de vie bien différentes des créatures qui peuplent la surface de la terre », « Nous limites de la pintura » (1928), dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 62. Cette photographie lui permet d'attester que ces conditions de vie sont maintenant sur « la terre ».

⁷⁹⁷ « L'Objet tel que l'expérimentation surréaliste le révèle » (1932), dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 217.

⁷⁹⁸ « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques » (1933), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, *op. cit.*, p. 46.

mannequins éphémères témoignant de l'obsession du peintre d'engloutir l'objet aimé, comme de se laisser dévorer [2.140. et 2.141.].

b) Man Ray documente la dévoration atavique

En septembre 1933, Dalí profite de la maîtrise technique de Man Ray, invité pour réaliser les photographies de Barcelone⁷⁹⁹, pour couronner les projets personnels qu'il a amorcés depuis 1932. Répondant au portrait de la créature perverse, l'artiste a formé sur la grève un autre substitut féminin. Il utilise à nouveau le morceau de bois tenant lieu de bras⁸⁰⁰ et agglomère, sur un matelas de plage, les objets – naturels ou artificiels – dont la vision le ravit quotidiennement : chaussures féminines, bas, jupe, oursins, gants, boule de cristal, couverts. À la différence du fantoche, debout et fier au milieu d'un cadrage large à dimension naturaliste, le regard en plongée qui caractérise les deux photographies exécutées par Man Ray est concentré sur les reliefs de la créature. Sur l'image présentant le corps en entier, les nuances de gris marient le cadavre aux rochers et aux galets, ce qui la plonge dans une ambiance étouffante [2.140.]. L'autre montre un plan beaucoup plus serré, comme si le photographe souhaitait immortaliser les traits de la victime [2.141.]. L'esthétique médicale de ces enregistrements photographiques accentue l'immobilisme du cadavre et atteste des traces réelles de l'appétit de Dalí, et donc de son désir, sur la réalité. La présence des couverts, de l'oursin diadème à la place du sexe, et du crustacé sans piques à la place d'un sein, insistent en effet sur un acte de dévoration dont la dimension érotique est soulignée par l'abondance fétichiste des effets de Gala : sa beauté n'est plus comestible mais déjà consommée. Ces attributs, comme le manteau de fourrure et l'araignée de mer

⁷⁹⁹ Ces photographies de Man Ray datant de 1933 se trouvent dans le fonds Man Ray conservé au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, parmi les nombreuses photographies de vacances (vues de Catalogne, promenade en barque, bains de soleil, retour de plage...).

⁸⁰⁰ On peut y voir un pendant à une trouvaille de Breton, la racine intitulée *Enée portant son père*.

aux longues pattes inquiétantes utilisées pour le fantoche en 1932 [2.104.], semblent constituer ces « tragiques et grandioses costumes sado-masochistes-comestibles », équivalents des détails de l'architecture *modern style* mentionnés en décembre 1933 dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style »⁸⁰¹. Mis à distance par leur fixation photographique, ils objectivent la dangerosité de l'appétit sexuel féminin tout en s'offrant à la dégustation : ils jouent sur l'ambivalence entre désir et angoisse. La photo de Man Ray peut alors être lue comme un portrait du couple : les accessoires figureraient une mante reposant sur le corps de son amant, matelas de plage tenant lieu de réserve nutritive. Une photographie de Dalí sur la grève, incluse dans cette série réalisée par Man Ray, vient renforcer cette hypothèse [2.120.]. Elle présente un point de vue et une répartition des volumes quasiment identiques à ceux du double portrait, comme si elle enregistrât l'instant précédent la dévoration. Ces connexions profondes entre les objets et les êtres, dévorés comme dévorants, s'enracinent dans ce que Dalí considère comme un archaïsme pulsionnel⁸⁰², peur originelle elle-même unie au désir du retour intra-utérin. Ces réflexions liées à la définition de l'identité, tant humaine que personnelle, occupent particulièrement son esprit, comme l'atteste un portrait du couple réalisé par Man Ray [2.119.]. Au cours d'une escapade dans les rochers du Cap de Creus, les deux amants, torses nus et main dans la main, s'incrustent dans une cavité rocheuse. L'occasion est en effet trop belle de révéler la dimension fantasmatique du quotidien. D'une part, l'image photographique synthétise les sentiments contradictoires qui s'affrontent dans l'esprit de Dalí face à la nature et à la femme : érotisation et dévoration, retour fusionnel et crainte de

⁸⁰¹ « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 223.

⁸⁰² « C'est à l'*Angélus* de Millet que j'associe tous les souvenirs pré-crpusculaires et crépusculaires de mon enfance, tenant ceux-ci pour les plus délirants, autrement dit (communément parlant) poétiques. », *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique, op. cit.*, p. 37.

l'incorporation, froideur et désir⁸⁰³. D'autre part, en posant avec Gala dans ce substitut d'utérus maternel⁸⁰⁴, il insiste sur le lien gémellaire qui l'unit à sa muse ; il offre aussi un cadre naturel à l'unification du masculin et du féminin, processus nécessaire à la naissance d'un être idéal complet.

Perçue dans certains portraits, comme ceux de la créature dominatrice ou du couple dans la caverne, l'importance de la théâtralisation de l'image photographique est rendue évidente par plusieurs séries de 1932 poursuivies avec Man Ray en 1933. L'identité de Dalí et son processus créatif ne peuvent alors être dissociés de la mise en scène.

c) La mise en scène de l'être surréaliste

Le peintre

Deux photographies réalisées à Portlligat en 1932 se donnent, à première vue, comme les enregistrements de sa pratique de peintre⁸⁰⁵ [2.106. et 2.107]. Sur l'une, Dalí, torse nu, est assis au premier plan sur une chaise Mart Stam. Regardant un modèle à la tête renversée et au corps dissimulé par un grand drap blanc, il « peint » *Chair de poule inaugurale*. La toile, achevée depuis 1928, présente des formes blanches flottantes plus ou moins arrondies et deux « corps » humains tronqués. L'acteur Dalí joue une variation de son propre rôle d'artiste⁸⁰⁶, cette fois presque sauvage, peignant en extérieur. Sur l'autre, il a disparu, laissant la peinture, la chaise et Gala à l'envers sous

⁸⁰³ Sur les liens entre la femme et la nature, sur le rôle de la pétrification, de l'image froide et de la théâtralité dans l'exaltation du désir, voir Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, « Arguments », Les Éditions de Minuit, Paris, 2000 (1967).

⁸⁰⁴ Otto RANK, *Le Traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, op. cit., p.119.

⁸⁰⁵ Fèlix FANES, « Las Ideas obsesivas », dans *Dalí. Arquitectura*, Fèlix FANES (dir.), Juan Jose LAHUERTA (com.), Fundació Caixa de Catalunya, 19 juin – 25 août. 1996, Fundació Gala-Salvador Dalí / Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1996.p. 94-95.

⁸⁰⁶ Ou celui de Vermeer sur son autoportrait intitulé *L'Atelier* ou *L'Allégorie de la peinture*, c.1666.

le drap devenir les sujets photographiés. Le metteur en scène a construit, pour l'enregistrement, la représentation idéale de l'œuvre achevée : sa muse couverte mais suggérant la nudité, l'œuvre peinte dont le titre souligne l'émotion ressentie à la vue du modèle et un regard extérieur unifiant l'espace. Ces deux images démontrent que Dalí prend conscience de sa valeur d'artiste lorsqu'il théâtralise l'acte de peindre.

L'importance de ces détails de composition dans la constitution de son identité est confirmée en 1933. Devant l'objectif de Man Ray, Dalí pose pour un portrait dans lequel il récupère la posture et l'emplacement du modèle [2.139.] : son visage est à l'envers, ses cheveux tombant au sol, une chaussure de femme reposant sur son menton et son corps est recouvert d'un drap. Sa tête renversée, au centre, rappelle certains portraits féminins du photographe et convoque l'imagerie de l'extase hystérique. Grâce à la mise en scène et à la pertinence du cadrage, l'écrasement symbolique par la chaussure, la disparition du corps et la proximité extrême du sol de pierre, Dalí est pétrifié, probablement à cause de son voyeurisme exacerbé. La révélation des fantasmes du quotidien le conduit à faire apparaître des fantômes⁸⁰⁷.

Fantasmes

Ces apparitions ont lieu à l'été 1932, puis en septembre 1933, à Portlligat, dans le refuge estival de Gala et Salvador Dalí.

De la photographie de vacances à la saynète

La première production photographique d'une série de « fantômes » date probablement d'août 1932, alors que René Crevel est l'invité du couple Gala-Dalí à Portlligat. Elle dérive de la pratique ludique de la photographie de vacances chère aux surréalistes. À l'occasion de la venue de Crevel, le trio ajoute une dimension créative

⁸⁰⁷ En Catalan, *fantasmes* signifie à la fois fantasmes et fantômes.

manifeste au divertissement photographique⁸⁰⁸. Les clichés de vacances se changent subtilement en tableaux vivants : à partir des scènes de farniente le long des murs blancs naissent des poses facétieuses, grâce à la déclinaison de costumes permise par un drap blanc [2.110. à 2.113]. Ainsi, Dalí, dominant Crevel, guette tantôt un cadavre enveloppé partiellement d'un linceul, tantôt un jeune prude chastement couvert ; sa position de vautour annonce, dans les deux cas, la dévoration [2.110.]. Le drap devient un paravent protégeant Gala des regards indiscrets alors qu'elle porte une casquette et que l'on devine la nudité de Crevel [2.111.]. Porté comme une toge, le linge transforme ce dernier en patricien romain, appuyé sur une colonne ; à côté de lui pose fièrement Dalí [2.112.]. L'allée fournit un espace parfait pour une mise en scène tragique⁸⁰⁹ : elle rappelle les ruines romaines du site archéologique de l'Escala-Empuries⁸¹⁰, que viennent de visiter les deux amis et ravive les sensations suscitées par la nouvelle de Jensen. Elle mobilise les forces telluriques et archaïques associées aux colonnes du Parc Güell à Barcelone. Sur une autre photographie, la solennité factice de cette voie appuie la posture du peintre, quémendant quelque grâce à un Crevel, qui, déclinant le dernier usage du drap, se transforme en revenant [2.113.]. Mobiliser ce reliquat du courant symboliste poursuit la mise en avant par Dalí de l'« *anachronisme* », qu'il qualifie de « concret délirant » lorsqu'il décrit l'importance du style « 1900 »⁸¹¹. Crevel ou Breton,

⁸⁰⁸ Ces photographies correspondent peut-être à celles destinées à la promotion de l'ouvrage de Dalí, *Babaouo, scénario inédit, précédé d'un Abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, Ballet portugais* (Paris, Cahiers Libres, 1932). Elles sont mentionnées dans deux courriers à l'été 1932 : Éluard demande début juillet à Gala de lui envoyer « le plus vite possible les photos pour les vitrines » (Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala 1924-1948, op. cit.*, p. 176) ; Dalí écrit début août 1932 à l'éditeur René Laporte : « Je suis en train de réaliser des photographies sensationnelles avec lesquelles on pourra arranger des vitrines de *Babaouo* assez amusantes... » (*La Vie publique de Salvador Dalí* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 30).

⁸⁰⁹ Selon Enrique GRANELL TRIAS, « En el ombligo de un mundo », dans *Dalí. Arquitectura* (cat. d'expo. 1996), *op. cit.*, p. 164-167

⁸¹⁰ Anna M. COMAS VICENS, Rosa M. MORET GUILLAMET, *La Comarca de Dalí*, Alt Empordà, Consell Comarcal de l'Alt Empordà, 2005.

⁸¹¹ « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 222.

de même, convoquent fréquemment ces icônes d'un art révolu⁸¹², dont le lien avec la construction de l'identité est confirmé par l'ouverture de *Nadja*⁸¹³. À partir de ces prémices, trois mises en scène isolent ce personnage drapé⁸¹⁴ : il se tient debout sur le parapet des murs blancs ou au milieu de l'allée des colonnes de l'oliveraie, quelques objets sont posés en équilibre sur sa tête, d'autres tenus à bout de bras [2.114. à 2.116.].

Épier l'irrationnel

Le large espace vertical de la mise en scène est divisé en plusieurs plans : la mer ou les rochers lointains sont visibles sur deux d'entre elles, les colonnes au premier plan sont apparentes sur les trois. L'œil chemine parmi les branches d'arbres, les pierres, les bâtons, les outils de jardinage, les matelas de plage, les chaises ou les pains : ces détails favorisent les associations délirantes autour de l'érotisation de la nature ou de la dévoration. Au milieu de cette abondance d'accessoires, les fantômes constituent un des signes qui dessinent le dense réseau formel de ces photographies. Le spectre noir⁸¹⁵, malgré la hauteur du belvédère, est rapetissé par un olivier sur la gauche de l'image [2.115]. Son long bâton et le manche démesuré en équilibre sur la tête jouent le même rôle que la colonne et les pierres, les outils, le cadre noir de la petite porte, et les matelas laissés négligemment au pied du mur : ils participent à l'élaboration d'une scène fantasmatique, mélange de surnaturel et de banalité quotidienne, qu'un regard voyeur, éloigné et tapi dans l'ombre, peut embrasser d'un seul coup d'œil. Sur une deuxième

⁸¹² *Le Revolver à cheveux blancs* (1932) de Breton, s'ouvre avec « Il y aura une fois » (juillet 1930) et contient aussi le poème « Les Attitudes spectrales » (mars 1926), André BRETON dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 49-54 et p. 70-72 ; René CREVEL, « L'Esprit contre la raison », dans *Les Cahiers du Sud*, 1927, et « Réponse à l'enquête : Les vrais fantômes », dans *Raison d'être*, n° 7, juil. 1930, reproduits dans René CREVEL, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, *op. cit.*, p. 62 et p. 83.

⁸¹³ Le texte s'ouvre sur une interrogation quant à la nature du moi profond, où Breton fait allusion à un proverbe de l'époque : « Dis moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es » ; André BRETON, *Nadja* (1928), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 647 et note 2 de Marguerite BONNET, p. 1523.

⁸¹⁴ Cela peut être Crevel, Gala ou Dalí.

⁸¹⁵ Selon Robert Descharnes, il s'agit de Gala sous le drap ; la couleur du drap indique que la photographie a peut-être été prise à un moment différent.

image, le cadre englobe la côte et la mer, et laisse une part importante au ciel clair [2.116.]. L'enregistrement photographique saisit le fantôme, voûté, en légère plongée, descendu de son piédestal, plus petit qu'une des colonnes de l'oliveraie, visible au premier plan. Il semble venir, apprivoisé, s'asseoir sur la chaise vide ; ou inviter le voyeur découvert à y prendre place. Enfin, la dernière photographie présente un fantôme avec un pain sur la tête, de dos, debout sur un mur [2.114.]. La vue en contre-plongée, si elle élève le spectre, ne lui accorde pas pour autant une stature imposante : l'effet monumental est amoindri par la distance entre le photographe et son objet, ce qui permet de voir le sol et la colonne du premier plan presque en son entier. Cependant le cadrage s'est tout de même resserré et les objets, moins nombreux, mettent en avant la rigidité morbide de la pierre. La citation de *L'Île des morts* de Böcklin, avec le personnage arrivant en barque, est explicite⁸¹⁶. Ces détails de composition sont repris l'été suivant lors de la venue de Man Ray [2.135. à 2.138.].

Les photographies du professionnel sont épurées : la réduction des éléments du décor concentre l'attention sur le fantôme⁸¹⁷. Celui-ci devient l'élément principal autour duquel s'organise l'espace. Deux photographies poursuivent la référence visuelle à « l'immense silence böcklinien » dont parle Dalí dans sa « Lettre à André Breton » en juin 1933⁸¹⁸ : pris de dos et en contre-plongée, le fantôme, debout sur un mur et sous un drap, fixe un ciel nuageux et porte sur la tête un bâton ou une chaussure [2.135. et 2.136.]. La composition équilibrée et le cadrage serré mettent en avant la tangibilité du sujet. Les formes géométriques et les masses de clairs-obscurs équilibrent la circulation des forces ; l'érection du fantôme, sur une des images, lacère verticalement les blocs horizontaux du ciel et du mur, et incarne, sur l'autre l'axe médian vertical. La vue en

⁸¹⁶ Voir « Rêverie » (1931), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit., p. 31-36.

⁸¹⁷ Probablement Dalí.

⁸¹⁸ « Lettre à André Breton » (1933), dans *Oui*, op. cit., p. 220.

contre-plongée et l'alliance entre la proximité des sujets et la profondeur de champ renforcent la valeur symbolique de leur hauteur et de leur distance et rappellent les représentations grecques antiques. Le spectre au bâton sur la tête acquiert une grandeur surhumaine grâce à la présence dans le cadre de la pointe d'un arbre et du haut d'une porte. Enfin, tournés vers l'horizon mais dos au regard, ces fantômes confèrent au temps une dimension mythique : ils oscillent entre une époque immémoriale, mobilisant chez Dalí les fantasmes ataviques de la violence sexuelle, de la dévoration, de la fossilisation, et la capacité à scruter l'avenir, propre aux divinités. La présence de la chaussure et du bâton matérialisent les symboles des organes sexuels et accentuent le désir latent joint à ces mises en scène morbides. Deux autres photographies réalisées par Man Ray insistent sur la proximité des fantômes, sur leur taille humaine et leur trivialité.

Pris en légère contre-plongée, au centre de la perspective de l'allée de l'oliveraie, le fantôme domine les colonnes et stoppe l'ascension du regard [2.138.]. La proximité de ses deux bâtons mettent en garde le voyeur ; ils peuvent aussi signifier la multiplication des phallus, phénomène légendaire étudié par Freud et repris par Dalí. L'érection fière et exhibée est en effet au cœur de la dernière image de spectre [2.137.]. Devant un mur, dissimulée par un drap, une forme humaine se dessine : son sexe se dresse de façon manifeste, alors que deux chaussures féminines semblent attendre que le revenant se découvre. Cette photographie semble matérialiser un passage de « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste », paru en juin 1933 :

« [...] l'«irrationnel concret» surgira dans l'imagination [...] avec la même fréquence que les phantasmes différents s'organisant de toutes parts dès qu'il a été pris conscience d'un nouveau désir érotique. »⁸¹⁹

⁸¹⁹ « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste » (1933), dans *Oui, op. cit.*, p. 211.

L'enregistrement intervient afin de concrétiser l'irrationnel, de donner une forme au désir dans un espace organisé⁸²⁰. René Crevel semble lui aussi s'extasier devant ce processus créatif :

« Dans le désert du rationnel, de l'abstrait, au passage de Dalí jaillissent (quel plaisir liquide !) les fontaines de l'irrationalité concrète. »⁸²¹

En 1932, dans *Les Vases communicants*, Breton met en avant le « besoin inhérent au rêve de magnifier et de dramatiser, autrement dit de présenter sous une forme théâtrale des plus intéressantes, des plus frappantes, ce qui s'est en réalité conçu et développé assez lentement, sans heurts trop appréciables [...] »⁸²². Dalí, fervent lecteur de *L'Interprétation du rêve* de Freud, applique ce processus de condensation, ainsi que ceux de substitution et de déplacement, pour construire ses mises en scène photographiques. Dans la « Lettre à André Breton », ce qu'il nomme « le côté photographie instantanée 'élaborée pendant 14 ans !' »⁸²³ matérialise le phénomène qu'il décrit dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*⁸²⁴. Qu'il ne dépasse pas le stade de l'amateurisme ou que l'opérateur soit un professionnel aussi compétent que Man Ray, l'enregistrement mélange les qualités de la

⁸²⁰ « La création sert de réalisation hallucinatoire du désir », selon Claude WIART, « Des Fantômes et des « ismes » en peinture », dans *Art et fantasme*, Collectif, *op. cit.*, p. 28.

⁸²¹ René CREVEL, « Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme » (1933), dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, *op. cit.*, p. 319.

⁸²² André BRETON, *Les Vases communicants* (1932), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 136.

⁸²³ « Lettre à André Breton » (1933), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 215.

⁸²⁴ « [...] le problème argumental de l'Angélus se résout oniriquement. Cela est reconnaissable aux éléments de 'condensation', 'substitution' et 'déplacement' qui permettent et rendent possible l'existence implicite pour cette toile d'un vaste sujet aux phases consécutives très différenciées 'tenant' dans une image instantanée, cette image pouvant être connue visuellement d'un seul coup, étant exceptionnellement simple et apparemment dépourvue de la moindre action. », *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, *op. cit.*, p. 79.

scène psychique ou théâtrale⁸²⁵ avec la valeur supposée de preuve objective⁸²⁶. Dalí soumet le monde environnant, êtres et objets, et instaure un ordre issu de son désir créatif : l'image photographique mise en scène devient un produit culturel tout en se présentant comme l'enregistrement mécanique d'un ordre naturel. Elle sème la confusion et le doute au sein de la réalité elle-même, activité que Dalí cherche à provoquer depuis son entrée dans le mouvement surréaliste⁸²⁷. Elle concentre en effet ses multiples ressorts créatifs : exploitation de l'unité des opposés propres aux mythes fondateurs comme l'ambiguïté sexuelle ou l'érotisation morbide, récupération des différentes phases du rêve, synthétisation du surgissement de l'idée obsessive avec sa persistance dans le réel, matérialisation de l'indistinction fétichiste entre les êtres, les objets et les fantasmes⁸²⁸. Ces thématiques sous-tendent ses jeux autour du portrait : l'artiste et sa muse deviennent des créatures-objets-aliments tout aussi fantasmatiques que celles qui naissent des mains de Dalí. Il fixe alors une vision réelle de son monde intime et explore différentes facettes de son identité.

En 1925, dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton rappelle que « l'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre

⁸²⁵ Réalité intérieure ou hors du monde ; Danièle PAULY, *Théâtre des années 20. La rénovation scénique en France*, Institut Français d'Architecture-Centre National du Livre, Norma, Paris, 1995, p. 194.

⁸²⁶ Dans « Photographie et surréalisme », Rosalind Krauss qualifie les photographies de la poupée de Bellmer d'« images documents d'objets sculpturaux », dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 110.

⁸²⁷ Ce qu'a parfaitement perçu René Crevel : « Mais s'il passe de l'extérieur à l'intérieur, du conscient à l'inconscient, c'est encore une fois, encore et toujours, pour que l'intérieur rende compte de l'extérieur, l'inconscient du conscient, 'vases communicants' a constaté André Breton. Au plus secret comme à la surface de ces vases communicants, flux et reflux ont le mouvement même de la vie qui ne cesse de faire et défaire pour, à nouveau, refaire et redéfaire, puis refaire encore. », René CREVEL, « Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme » (1933) dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 318.

⁸²⁸ Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 205.

apparence à un personnage autre que nous-même. »⁸²⁹ Grâce à ses portraits photographiques – que ceux-ci le présentent seul ou avec ses créations –, ou grâce aux portraits de ses créatures, Dalí joue avec la notion d'identité comme face à un miroir. Les accessoires qu'il revêt, ses postures, ses effigies, ne créent pas des « images étrangères » mais participent de sa construction : chez lui, « je » est multiple, soumis sans cesse aux tiraillements obsessionnels. Progressivement, le sujet Dalí, en tant qu'être social, se mélange avec l'objet Dalí, en tant que représentation fantasmée⁸³⁰. Ce processus se développe dans un espace idéal qui cumule les qualités de la scène théâtrale et du champ photographique, reliés par l'activité voyeuriste⁸³¹. Cantonnés à un usage privé, ces objets visuels lui procurent la jouissance d'assister à un spectacle dont il est à la fois l'acteur et le metteur en scène.

Ces photographies réalisées entre 1932 et 1933 marquent le premier pas du processus d'exaltation des fantasmes de Dalí dans des mises en scènes photographiques. Elles interviennent au moment où il affirme la valeur de ses théories au sein d'un groupe qui peine à régler la question du lien entre engagement social et défense du désir. En février 1933, dans une période de flottement conduisant à la fin du *Surréalisme au service de la révolution* et à la collaboration à *Minotaure*, Éluard écrit à Gala :

⁸²⁹ Breton met en garde contre l'auteur qui cherche à présenter « des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces. », André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 266.

⁸³⁰ David VILASECA, « Le Réel de l'œuvre autobiographique de Salvador Dalí. En Dalí quelque chose de plus que Dalí », dans *Lire Dalí*, Frédérique JOSEPH-LOWERY (éd.), *Revue des Sciences Humaines*, n°262, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, C.N.R.S., C.N.L., Lille, avril-juin 2001, p. 89-117.

⁸³¹ Selon Barthes en effet, la fonction du théâtre occidental est de « manifester ce qui est réputé secret [...] tout en cachant l'artifice même de la manifestation », Roland BARTHES, « Leçon d'écriture » (1968), dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 35.

« Si réellement, nous devons faire toujours plus et plus de concessions, évitons l'arbitraire et faisons-les toutes. Rendons à chacun sa liberté, ou plutôt la liberté de se tromper (et il n'y aura plus d'action collective surréaliste). Nous avons peu l'esprit politique. Nous saurons encore moins ruser avec les bourgeois qu'avec les autres. Dalí est certainement, avec Breton, un des pivots les plus importants de notre solidarité à tous et je voudrais bien qu'il fasse un effort pour voir, très objectivement, de quelle façon nous avons le plus de chances de *maintenir* ce que nous sommes, ce que nous avons fait et tout ce que nous voulons.

[...] Dalí, je l'aime beaucoup. J'espère qu'il ne doute, ni de cela ni non plus de mon intérêt passionné pour tout ce qu'il fait. Sans lui, comme sans Breton, le surréalisme mourrait. »⁸³²

Cet appel désespéré confirme la place occupée par Dalí au sein du groupe et pointe l'inquiétude ressentie par Éluard à propos des questions politiques dans lesquelles s'engluent les surréalistes. Il mentionne en effet le terme de « concession » utilisé par Breton pour conclure son hommage à Maïakovski dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution* :

« La vie enthousiasmante du prolétariat en lutte, la vie stupéfiante et brisante de l'esprit livré aux bêtes de lui-même, de notre part il serait par trop vain de ne vouloir faire qu'un de ces deux drames distincts. Qu'on attende de nous, dans ce domaine, aucune concession »⁸³³.

La tension entre la volonté d'atteindre la culture populaire et le respect de la liberté du processus créatif est sans doute le problème majeur opposé à l'unité du groupe surréaliste. La collaboration à la revue d'art *Minotaure* marque une première ouverture vers une audience plus large. Dalí s'en empare immédiatement et la photographie

⁸³² Lettre du 21 février 1933, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 198.

⁸³³ André BRETON, « La Barque de l'amour s'est brisée sur la vie courante » (1930), dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, op. cit. p. 22.

répond à son engagement de 1929 : diffuser des images qui permettent une communication intersubjective provoquant le bouleversement. Suite à son occupation du numéro 3-4 de *Minotaure*, René Crevel saisit la puissance de ses fantasmes :

« Ainsi toute son œuvre [...] est l'application concrète du grand principe de la dialectique hégélienne : 'Ce qui est particulier est aussi général et ce qui est général est particulier.' »

[...] Dalí, à la lumière du monde extérieur, éclaire ses complexes, tout comme à la lumière de ses complexes s'éclaire le monde extérieur.

Réciprocité. Universelle réciprocité. »⁸³⁴

Puisque les images surgies dans la psyché conditionnent notre perception du réel, Dalí ne se contente plus de la récupération de documents mais utilise ses expérimentations théâtrales photographiques pour permettre l'appréhension d'une réalité nouvelle et le changement social. Son premier article publié en 1934 présente deux images de fantômes réalisées par Man Ray en 1933 ; de même, les mises en scène réalisées depuis 1932 préfigurent certains passages des textes de 1934 et 1935. Le laboratoire de Portlligat lui a donc permis de mettre en forme l'image photographique des désirs qu'il souhaite, à partir de 1934, communiquer ; de même, la multiplicité de ses portraits l'a probablement aidé à s'affirmer.

⁸³⁴ René CREVEL, « Nouvelles vues sur Dalí et l'obscurantisme » (1933), dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p. 318 et p. 326.

III. Le Visible (1934-1942)

En février 1934, alors qu'il vient d'offrir à *Minotaure* l'image d'un surréalisme renouvelé, Dalí frôle l'exclusion du mouvement suite à ses spéculations sur Hitler et à la présence de sa peinture au Salon des Indépendants, officiellement boycotté par les surréalistes. En 1942, il publie à New York sa première autobiographie, *The Secret Life of Salvador Dalí* ; il y règle notamment ses comptes avec le surréalisme, dont il a été rejeté par Breton, cette fois sans appel, en 1940. Paradoxalement, pendant cette période, Dalí se lance dans une stratégie de conquête et d'action sur les « masses », principalement aux États-Unis, au nom de la diffusion du surréalisme. La communication de ses fantasmes, inscrite dans le projet collectif, suscite un intérêt considérable. En incarnant les poncifs surréalistes dans la presse populaire, il provoque un phénomène d'identification qui assure sa renommée ; en toute conscience il s'offre alors à la dévoration du public. La diffusion de sa conception du surréalisme est élaborée au moyen de la réalisation de mises en scène photographiques, de portraits et de récupérations de documents⁸³⁵. Elle est concomitante de l'affirmation progressive de son identité en dehors du groupe ; celle-ci est caractérisée par le recours à des photographes extérieurs au cercle surréaliste, qui, lorsqu'ils sont professionnels, travaillent pour des magazines de mode ou de divertissement : Cecil Beaton, Horst P. Horst, Eric Schaal, George Platt Lynes. Cette dernière partie croise donc l'analyse des photographies publiées et de celles réalisées en privé afin d'insister sur la logique qui mène Dalí, à partir de 1939, à assumer et à mettre en scène publiquement le rôle d'artiste surréaliste.

⁸³⁵ Cette diffusion est toujours accompagnée par des reproductions dans la presse de toiles de l'artiste.

En 1934, Dalí signe deux articles illustrés de photographies qui paraissent en mai puis en décembre dans *Minotaure*⁸³⁶. Le premier présente deux mises en scène réalisées avec Man Ray en 1933 [3.1.] ; le second propose trois images composées par Dalí et enregistrées par Georges Allié, auxquelles s'ajoute un document photographique anonyme [3.7. et 3.13.]. En juin 1934, Dalí prend part à la parution de *Documents 34*, à l'initiative des surréalistes belges, et publie un article dans lequel il offre au lecteur un autre document anonyme [3.6.]. En juin 1935 dans *Minotaure*, il illustre son article « Psychologie non-euclidienne d'une photographie » avec le même procédé [3.25.]. Enfin, en juillet 1935, son important essai intitulé *La Conquête de l'irrationnel* paraît simultanément aux Éditions surréalistes et à New York, grâce à Julien Levy⁸³⁷ ; un portrait photographique de l'artiste orne la couverture [3.26.]. Toutes ces images alimentent la définition de son concept de « famine irrationnelle ». Dalí considère que la situation politique chaotique en Europe est le résultat de l'occultation des instincts vitaux tant par le modèle bourgeois que par la pensée communiste officielle. Encouragé par l'enthousiasme qu'il suscite lors de son premier voyage aux États-Unis, il propose alors aux surréalistes de s'offrir à la dévoration des « masses ». (III.A.)

À partir de 1936, Dalí débute son processus d'appropriation du surréalisme. Il assure le spectacle lors de l'exposition surréaliste de Londres et pose en scaphandrier devant les objectifs photographiques [3.34. à 3.36.] ; réalisée avec Claude Cahun, la mise en scène de Sheila Legge le visage recouvert de roses à Trafalgar Square illustre le bulletin publié à l'occasion par le groupe surréaliste britannique [3.37. et 3.38.]. Sa collaboration avec Cecil Beaton confère à sa quête de beauté une dimension supplémentaire : il s'assume comme modèle hors du cercle surréaliste [3.39. à 3.45.].

⁸³⁶ « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », dans *Minotaure*, Paris, n°5, mai 1934, p. 20-22, reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 232-237 ; « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' », dans *Minotaure*, Paris, n°6, déc. 1934, p. 33-34, reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 243-248.

⁸³⁷ Salvador DALÍ, *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, juil. 1935 ; *Conquest of the Irrational*, Julien Levy, New York, 1935.

Une série de photographies prises par la comtesse Pecci-Blunt en Italie lui permet de poursuivre l'exploration de son identité [3.47. à 3.55.], recherche qui culmine dans la parution de *Métamorphose de Narcisse* en 1937 aux Éditions surréalistes⁸³⁸ : sur la couverture du poème, Dalí utilise un portrait de Gala réalisé par Cecil Beaton en 1936 [3.80.]. Cette quête narcissique est une condition *sine qua non* pour l'exhibition assumée de ses fantasmes. Il est alors conforté par le *Time* qui publie en couverture son portrait par Man Ray pour annoncer l'exposition *Fantastic Art. Dada. Surrealism*, au Museum of Modern Art de New York, présentée au public du 7 décembre 1936 au 17 janvier 1937 [3.60.]. Dès lors, Dalí utilise la presse pour diffuser ses portraits en artiste surréaliste ; parallèlement, il poursuit en privé l'expérimentation des mises en scène dans lesquelles il assume le rôle d'acteur et de metteur en scène. (III.B.)

Enfin, son voyage aux États-Unis en 1939 entérine sa rupture avec le mouvement, officielle en 1940. Pendant son séjour, Dalí se lance dans une stratégie du scandale qui lui permet d'attirer les photographes de presse et de choquer ou séduire le public américain. Il décline les portraits puis les mises en scène de ses fantasmes dans les journaux populaires comme *Life* ou *Click* [3.165., 3.166., 3.192.]. Il s'arroge le rôle de représentant du surréalisme outre-Atlantique en se servant de l'imagerie onirique du mouvement : rêves, désirs sexuels et morbides, centrés sur sa personnalité. Ces visions photographiques jouant sur le témoignage vivant favorisent le phénomène de transfert : les « masses » s'identifient grâce au maintien de l'aura de la star figée, éloignée, capturée par l'appareil. (III.C.)

En 1942, la parution de *The Secret Life of Salvador Dalí* confirme la volonté de Dalí de se transformer en mythe⁸³⁹. L'ouvrage se présente comme une biographie dans laquelle sont présentées de nombreuses photographies abordées dans la présente étude

⁸³⁸ Salvador DALÍ, *Métamorphose de Narcisse*, Éditions surréalistes, Paris, 1937 ; *Metamorphosis of Narcissus*, traduction par Francis Scarpe, Julien Levy Gallery, New York, 1937.

⁸³⁹ Salvador DALÍ, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York, 1942.

[3.207. à 3.220]. Il marque l'apogée et la fin brutale du cycle d'appropriation du surréalisme par l'artiste, sa conquête de l'irrationnel s'étant affirmée en même temps que sa conquête d'identité.

III.A. La conquête de l'irrationnel

En juillet 1935, Salvador Dalí publie aux Éditions surréalistes *La Conquête de l'irrationnel*. Le ton confiant de ce nouvel essai poétique⁸⁴⁰ affirme l'importance de sa méthode paranoïaque-critique. En plus d'un dessin sur la quatrième de couverture et de la reproduction en couleur de *L'Angélus de Gala* (1935) en frontispice, l'ouvrage contient 33 reproductions photographiques d'œuvres⁸⁴¹. Elles confirment la valeur du processus créatif de l'artiste. La couverture de l'ouvrage, elle, met en avant l'individu : elle est ornée d'un portrait photographique de Dalí⁸⁴² [3.26.]. Cette image et de nombreux passages dans le texte annoncent sa revendication d'incarner le renouveau du surréalisme. Ils reprennent et affirment, au sein de la maison d'édition officielle du mouvement, l'évolution amorcée par Dalí dans le numéro 3-4 de *Minotaure* et accentuée suite à sa quasi-exclusion en février 1934 : exaltation de sa personne et dévoration érotique et morbide. Ce cheminement apparaît dans son utilisation de la photographie, qu'elle soit publiée ou privée.

⁸⁴⁰ Un passage en vers dédié à Picasso conclut l'ouvrage.

⁸⁴¹ Des peintures (et des détails de peintures), un dessin, la couverture dessinée pour un magazine américain fin 1934, deux sculptures et l'objet à fonctionnement symbolique (liste des planches à la fin de l'édition originale).

⁸⁴² Le photographe n'est pas mentionné dans l'ouvrage ; l'apparence de Dalí se rapproche de celle qu'il présente sur des photographies du couple Gala-Dalí prises par Lee Miller autour de 1930.

III.A.1. La famine irrationnelle

a) « Je te vois briller l'os »

En mars 1934, lors de la préparation de *Intervention surréaliste*, un numéro spécial de la revue belge *Documents* 34, Éluard rappelle à Gala qu'un article de Dalí est attendu ; il ajoute que Mesens et Nougé veulent proposer un numéro « très *actuel* »⁸⁴³. Le Catalan lui envoie, pour illustrer « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 »⁸⁴⁴, un document photographique qu'il qualifie de « bon 'anachronisme' »⁸⁴⁵ : le portrait d'une femme souriante portant un chapeau surdimensionné [3.6]. L'image, de mauvaise qualité, est publiée avec cette légende : « cet anachronisme surabondant et spectral semble nous dire 'As-tu été mort ? car je te vois briller l'os' ». Dans cet article reprenant le style d'un papier pour magazine féminin, Dalí s'exprime pour la première fois à la troisième personne du singulier⁸⁴⁶. Il développe avec emphase la « signification de plus en plus ambitieuse » et le « danger intellectuel » représenté par l'« anachronisme »⁸⁴⁷. Les surréalistes rechercheraient et apprécieraient particulièrement cette « incarnation du concret délirant », cet « extravagant sensationnel », cet « inouï », ce « phénoménal », cet « aveuglement impossible »⁸⁴⁸. Les liens sont clairs avec « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », article paru le 12 mai 1934 dans le numéro 5 de la revue *Minotaure*. Illustré notamment par deux photographies de spectres, réalisées par Man Ray en 1933, ce texte

⁸⁴³ Lettre de fin mars 1934, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 238.

⁸⁴⁴ « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », dans *Documents* 34, Bruxelles, juin 1934, p. 33-35, reproduit dans *Oui*, op. cit., p. 238-241.

⁸⁴⁵ Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., note 2 p. 462.

⁸⁴⁶ « Si vous voulez vous « conserver anachroniquement » autant qu'il est possible et souhaitable suivez de près les idées et les systèmes de Salvador Dalí dont quelques-uns sont « à suivre » », « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 » (1934), dans *Oui*, op. cit., p. 239.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

est particulièrement apprécié par Breton et Éluard⁸⁴⁹ [3.1]. Dalí y informe déjà son lectorat féminin des modalités pour « devenir spectrale », c'est-à-dire attractive sexuellement : « Le sourire spectral sera provoqué artificiellement par les fibres métalliques vibratoires des chapeaux. »⁸⁵⁰ Dans le texte de « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », à la bouche ouverte souriante de la photographie répondent les « dents éblouissantes, genre Jean Kiepura »⁸⁵¹. Le sourire, féminin comme masculin, conduit à la découverte des dents et mobilise alors les fantasmes carnassiers. Là encore, l'article « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » explique cette logique qui fait écho aux photographies des créatures réalisées entre 1932 et 1933, voire à la surimpression de Gala souriante avec ses quatre jambes [2.56.] :

« La femme spectrale sera la femme démontable.

Comment devenir spectrale ?

Anticipations utopiques. - La femme deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie- »⁸⁵²

Dalí annonce ensuite « un exhibitionnisme féminin » où chaque « pièce » du « corps démontable » offerte à la dégustation, sera « montée sur griffes », comme « celle [...] de la mante religieuse »⁸⁵³. Le lien ancestral, symbolique comme biologique entre la

⁸⁴⁹ Lettre d'avril 1934, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948, op. cit.*, p. 242.

⁸⁵⁰ « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 237.

⁸⁵¹ « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 » (1934), *Oui, op. cit.*, p. 241.

Jan Kiepura (1902-1966) est un ténor polonais, naturalisé américain en 1946, qui débute une carrière cinématographique en 1931 (Alain PARIS, *Le Dictionnaire des interprètes*, Robert Laffont, 2005).

⁸⁵² « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 236.

⁸⁵³ « Le « corps démontable » est l'aspiration et la vérification algide de l'exhibitionnisme féminin, lequel deviendra furieusement analytique, permettant de monter chaque pièce séparément, d'isoler pour les donner à manger à part, des anatomies montées *sur griffes*, atmosphériques et spectrales comme celle montée *sur griffes* et spectrale de la mante religieuse. », *ibid.*, p. 236-237.

dévoration et le plaisir, autour de l'adjectif « spectrale »⁸⁵⁴, est poursuivi dans le chapitre « Mode. Maquillage. Coiffure » de « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 » : Dalí y conseille de porter les « tragiques anachronismes sado-masochistes des costumes modern style »⁸⁵⁵. La photographie utilisée dans l'article de *Documents 34* et présentant un costume anachronique évoque désir et danger [3.6.] :

« L'«anachronisme» est une chose profondément sanguinaire, profondément biologique et authentiquement spectrale à laquelle, ainsi que vous le savez tous par votre propre expérience vitale, il suffit qu'elle nous surprenne dans un moment de distraction sentimentale pour qu'elle nous laisse la marque, dans notre chair et dans nos souvenirs, des morsures réelles de la poésie et pour qu'elle nous arrache d'un coup de griffe de l'angoisse un des morceaux les plus nutritifs de notre anatomie intellectuelle, au point de laisser voir à découvert le blanc terrifiant de l'os pelé de notre propre mort. »⁸⁵⁶

Probablement autour de 1934 et sous le regard de Gala, Salvador Dalí pose nu, agenouillé sur un coussin, les mains sur les hanches, au soleil de Portlligat ; il fixe l'objectif et affiche un visage serein [3.12.]. Le cadrage serré concentre le regard sur la scène : les côtes apparentes et les membres fins de l'artiste s'unissent parfaitement avec une étrange statue – animal imaginaire squelettique – étendue devant lui. Une des longues tiges-bras épouse la ligne diagonale formée par une cuisse de l'artiste et cache son sexe. La photographie portraiture l'excitation liée à cette danse macabre : celle de Dalí devant la conquête de cette statue, quasiment déjà vaincue ; celle du monstre dont la pseudo mâchoire se fend d'un grand sourire, comme si elle se réjouissait de la fusion

⁸⁵⁴ Cet adjectif décrit parfois la mante et Roger Caillois note que « les qualificatifs de la mante ne sont pas « techniques » mais lyriques », dans « La Mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse », Roger CAILLOIS, dans *Minotaure*, Paris, n°5, 1934 p. 23-26.

⁸⁵⁵ « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 240.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 239.

avec sa proie. Ce portrait offert à Gala documente-t-il la présence d'un être asexué ou d'un être-statue pourvu d'un phallus démesuré ? Est-ce la preuve d'une érosion de l'artiste, première phase de sa fossilisation ? L'ultime paragraphe de « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », intitulé « Gala et moi » fait écho à cette image amateur :

« L'anachronisme le plus spectral de cet été sera celui de Gala et de moi, coiffés d'une 'barétine' rouge, près du grand âne pourri fossile du Cap de Creus, etc. »⁸⁵⁷

Ce mélange entre le sérieux morbide et la plaisir débridé, annoncé avec l'emphase d'un visionnaire, fonde le rapport entre le texte de « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » et les photographies de fantômes de Man Ray.

Malgré la mention de l'« érection exhibitionniste » ou de l'« instantanéité raide, hystérique de voyeur »⁸⁵⁸, caractéristiques du spectre, Dalí ne publie pas les images portées explicitement par la thématique du phallus [2.137 et 2.138.]. L'exaltation de la dramatisation morbide, de l'« inquiétante étrangeté » préside au choix des deux images retenues pour la publication, celles sur lesquelles les détails sont réduits à l'essentiel. Sur l'un des deux clichés, le recadrage de Man Ray supprime les branches de l'olivier et coupe les deux pierres pour former avec le mur un socle minéral sombre [2.135]. Alors que la lumière vive de Portlligat prive en 1933 les revenants de l'atmosphère dramatique dont ils sont les garants, elle dérange Dalí pour la publication : au dos des premières épreuves effectuées par Man Ray, on peut lire cette consigne manuscrite pour le tirage, « plus foncé ». Dans l'article, les images sont plongées dans un climat inquiétant grâce aux contrastes accentués : les fantômes hiératiques, sous un ciel

⁸⁵⁷ La « barétine » est un chapeau catalan typique, visible sur un portrait de 1934 peut-être réalisé par Carl Van Vechten [2.166] ; « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 241.

⁸⁵⁸ « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 234.

menaçant, défient l'horizon [3.1]. Cette posture prophétique et grave se heurte au burlesque irrationnel de la chaussure et du bâton en équilibre sur les têtes : elle anticipe celle de Dalí, qui affirme dans l'article ses talents de visionnaire dans le monde de la mode⁸⁵⁹, ou qui mobilise un vocabulaire savant pour légitimer des délires fantasmatiques tels un « crâne anamorphique, aveuglant de blancheur, sodomisant, enragé, avec ses mâchoires limpides, un piano à queue en ruine, tout cela dans un soleil vif de printemps »⁸⁶⁰. Cette description fait écho à la photographie amateur sur laquelle Dalí pose nu avec la sculpture [3.12.], comme à l'os brillant de la légende de son article pour *Documents* 34 [3.6.] : tous ces éléments renvoient à une crainte qui ne fait qu'exciter les désirs cannibales de l'artiste. Sur les photographies publiées dans « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », la retouche lumineuse donne davantage de corps aux spectres : l'artiste peut se délecter devant le « dos tendu, dodu, hitlérien, ramolli et tendre »⁸⁶¹ d'une nourrice, qui rappelle celui des silhouettes moulées par les draps blancs [3.1.]. Enfin, l'alerte sonnée par Dalí devant l'« alarmante augmentation de poids » ou « Le pourquoi de l'obésité des fantômes »⁸⁶² confirme le lien entre ces fantasmes et les individus, tant féminins que masculins : ils possèdent les mêmes angoisses.

Le document photographique et les deux mises en scène publiées, ainsi que le portrait privé, exaltent une dévoration désirable et, à travers elle, la régression atavique

⁸⁵⁹ Les trois derniers paragraphes de l'article utilisent le futur pour annoncer la mode à venir : « Le 'sex-appeal' sera 'spectral' », « Comment devenir spectrale ? » et « Les grandes automobiles deviendront sereines », « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 236-237.

⁸⁶⁰ « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 235.

La science est mobilisée pour sa forme, bien plus que pour son contenu. Dans une lettre que Dalí envoie à Éluard et contenant les indications des différences entre les spectres et les fantômes, le peintre spécifie clairement la typographie qu'il souhaiterait voir utilisée : « Ces analyses seront bien en forme d'illustration, en forme dans un petit carré, avec des lettres petites et super scientifiques. », dans *Lettres à Gala, 1924-1948*, Paul ÉLUARD, *op. cit.*, note 2 p. 462.

⁸⁶¹ « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 234.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 232-233.

vers la pulsion⁸⁶³. Ces liens sont révélés par les textes qui soulignent les apparitions de formes excitantes – les fantômes, les dents, les os, les chapeaux, les rochers – et jouent sur l’indistinction entre êtres et objets. Pour Dalí, l’exaltation de l’activité fantasmatique individuelle, sexuellement morbide, répond au programme surréaliste comme à la « famine irrationnelle »⁸⁶⁴ contemporaine.

b) « La colossale responsabilité nutritive et culturelle du surréalisme »

Dans « Qu’est-ce que le surréalisme ? » conférence donnée le 1^{er} juin 1934 à l’occasion de l’exposition *Minotaure* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Breton rend un hommage appuyé à Dalí⁸⁶⁵ et cite son article. S’il n’aborde pas la question de l’anachronisme, il salue ses « Provocations philosophiques » en donnant la définition de la paranoïa, de l’activité paranoïaque-critique, de la peinture et de la sculpture⁸⁶⁶. Les deux premières permettent de préciser sur quoi repose « l’instrument de tout premier ordre » dont a été doté le surréalisme ; les deux suivantes mettent en avant la notion d’« irrationalité concrète »⁸⁶⁷. En 1935 dans *La Conquête de l’irrationnel*, Dalí la détaille afin de justifier sa démarche picturale. Elle cristallise les valeurs qu’il accorde à la photographie dès 1929 ; « les images de l’irrationalité concrète » doivent être :

⁸⁶³ Josep Vicenç Foix écrit en octobre 1934, qu’« il n’est pas facile d’éviter d’écrire fossile en se référant à Dalí », cité par Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llinar dels anys trenta*, op. cit., p. 246.

⁸⁶⁴ *La Conquête de l’irrationnel* (1935), op. cit., p. 9.

⁸⁶⁵ « L’impulsion maîtresse qu’elle [l’expérimentation surréaliste] a subie pour cela est celle de Salvador Dalí dont le bouillement intérieur exceptionnel a été pour le surréalisme, durant toute cette période [1930-1934], un ferment inappréciable. », André BRETON, « Qu’est-ce que le surréalisme ? » (1934), dans *O.C.*, t.II, op. cit., p. 255 (pour la notice sur la conférence, *O.C.*, t.II, op. cit., p. 1422-1424.)

⁸⁶⁶ « Provocations philosophiques » est le titre d’un paragraphe de l’article de Dalí ; voir André BRETON, « Qu’est-ce que le surréalisme ? » (1934), dans *O.C.*, t.II, op. cit., p. 256 et « Derniers modes d’excitation intellectuelle pour l’été 1934 » (1934), dans *Oui*, op. cit., p. 240.

⁸⁶⁷ « Peinture : « Photographie » à la main et en couleurs de l’« irrationalité concrète » et du monde imaginaire en général. Sculpture : Moulage à la main de l’« irrationalité concrète » et du monde imaginaire en général. », *ibid.*

« [...] de la même évidence objective, de la même constance, de la même dureté, de la même épaisseur persuasive, cognoscitive et communicable, que celle du monde extérieur de la réalité phénoménique. L'important est ce que l'on veut communiquer : le sujet concret irrationnel. »⁸⁶⁸

La même année, Breton publie dans *Minotaure* « La Nuit du tournesol », article illustré de photographies de Paris de nuit par Brassai. Il réitère, pour « la mise en évidence de l'irrationalité immédiate confondante de certains événements » la nécessité de l'« observation médicale », de « la stricte authenticité du document humain qui les enregistre »⁸⁶⁹. Pour l'écrivain comme pour Dalí, le changement social dépend de la précision des « images délirantes du surréalisme », de « leur possibilité tangible » et de « leur existence objective et physique dans la réalité »⁸⁷⁰. Au mois d'avril 1934, lors d'une conférence primordiale intitulée « Pour un tribunal de responsabilités intellectuelles »⁸⁷¹, Dalí répète ce qu'il explique depuis 1929 :

« Les images surréalistes nous donnent la clé des tendances vitales, des aspirations réelles de notre esprit, lesquelles [...] s'opposent furieusement à la vie conventionnelle déterminée par les facteurs moraux, économiques, ect, ect, [sic] de l'organisation sociale, c'est pour cela que le monde surréaliste tend vers la ruine de l'organisation sociale existante ». ⁸⁷²

⁸⁶⁸ *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 12-13.

⁸⁶⁹ André BRETON, « La Nuit du tournesol » (1935), dans *Minotaure*, Paris, n°7, juin 1935 ; repris dans « L'Amour fou » en tant que 4^e chapitre, dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 710.

⁸⁷⁰ *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷¹ « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intel·lectuals », Ateneo Enciclopèdico Popular, transcrite par Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, *op. cit.*, p. 255-260.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 258.

Presque exclu en février 1934 car accusé de porter un intérêt douteux sur la montée en puissance de Hitler en Allemagne⁸⁷³, il précise publiquement lors de cette conférence en Espagne pourquoi il aborde de front la question du nazisme. Après avoir rappelé son appartenance indéfectible au surréalisme grâce à un hommage appuyé⁸⁷⁴, il clame à nouveau l'importance de la libération du principe du plaisir⁸⁷⁵ et son espoir quant à la « conciliation dialectique » de la « pensée géniale et exemplaire de Sade » et des « idées communistes »⁸⁷⁶. En juin, Breton loue l'affirmation, dans la démarche de Dalí, « de la *toute-puissance du désir*, qui reste, depuis l'origine, le seul acte de foi du surréalisme. »⁸⁷⁷ Deux semaines après cette conférence de l'écrivain, le partage de ces valeurs surréalistes est matérialisé par une photographie sur laquelle Dalí pose avec Man Ray, à Montparnasse, devant un mur recouvert de publicités [3.3]. La personnalité du photographe est signifiante : Carl Van Vechten représente l'univers artistique et

⁸⁷³ Voir la lettre du début février 1934, Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, *op. cit.*, p. 229-230 ; la volonté de Dalí de s'occuper de la question nazie apparaît fin juillet 1933 dans une lettre envoyée à Breton, reproduite dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 134-135. Sur les échanges entre Breton et Dalí autour de cette question, voir Karin von MAUR, « Breton-Dalí, à la lumière d'une correspondance inédite », dans *André Breton. La beauté convulsive*, Agnès ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE, Isabelle MONOD-FONTAINE (com.), 25 avr. -26 août. 1991, Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1991, p. 196-202.

⁸⁷⁴ « Les surréalistes ont été les premiers, la lanterne sourde à la main, à descendre explorer l'obscurité de ce monde extrêmement inconnu et dangereux de l'imagination et du subconscient » ; Dalí cite ensuite la définition du surréalisme issue du *Manifeste*, il donne les « Secrets de l'art ou de l'anti-art magique surréaliste » (écriture automatique, rêves, délires). Enfin, et alors qu'il vient de passer devant le tribunal surréaliste, il conclut son intervention par son invective rituelle de la jeunesse catalane : « Pour terminer, je m'adresse à la jeunesse révolutionnaire de Catalogne pour lui dire : Le surréalisme vient de provoquer la crise morale et de conscience la plus grande de tous les temps. Le surréaliste représente sur le plan culturel l'état d'esprit le plus subversif de la pensée contemporaine. Les surréalistes exigent des responsabilités intellectuelles légitimant l'action directe dans les affaires de l'esprit, de l'imagination, de la poésie. À vous, révolutionnaires de Catalogne de créer un tribunal terroriste de responsabilités intellectuelles dans votre pays. J'ai dit. », « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intellectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 255-256 et p. 260.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 259.

⁸⁷⁷ André BRETON, « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (1934), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 256.

culturel américain moderne⁸⁷⁸. La même année, James Thrall Soby publie *Man Ray, photographies 1920-1934, Paris*, que le photographe introduit par « L'Âge de la lumière », un texte paru précédemment dans *Minotaure* en décembre 1933⁸⁷⁹. Deux thématiques y résonnent particulièrement : la tension sociale et l'acte du créateur mû par son désir⁸⁸⁰. Les deux artistes, fixant l'objectif de leurs yeux grand-ouverts et dont les bustes sont serrés par le cadrage, sont conscients des mêmes problèmes et défendent ensemble la mise « en lumière des motifs et des instincts longtemps réprimés » ; celle-ci passe nécessairement par la libération et la communication précise des « forces inconscientes » individuelles, qui ne sont autres que « le désir universel de l'homme »⁸⁸¹. La photographie de Van Vechten semble matérialiser ce passage de l'un au multiple : les mots *soi-même* et *tous* sont inscrits en majuscule derrière le visage de Dalí. Ces exigences, partagées par tous les membres du groupe, se heurtent selon le Catalan au Parti communiste, dont la « conception erronée et calamiteuse d'art prolétaire »⁸⁸² est aussi condamnée en juin 1934 par Breton⁸⁸³. Lorsque paraît à

⁸⁷⁸ Carl Van Vechten (1880-1964) est un écrivain et critique américain qui acquiert un Leica en 1932 et commence ainsi sa carrière de photographe, principalement portraitiste. Il a auparavant fréquenté le salon d'Arensberg à New York (Maria LLUÏSA BORRAS, *Arthur Cravan, une stratégie du scandale*, Jean-Michel Place, Paris, 1996, p. 174-175). Pour une biographie succincte, voir « Carl Van Vechten : biography and chronology », <http://www.loc.gov/pictures/collection/van/biography.html>, consultée en ligne sur le site de la Library of Congress le 31 décembre 2012 ; pour une bibliographie, voir « Carl Van Vechten : a selected bibliography », consultée en ligne sur le site de la Library of Congress le 31 décembre 2012, <http://www.loc.gov/pictures/collection/van/bibliography.html>.

⁸⁷⁹ Une note annonce l'« Album de photographies à paraître », dans *Minotaure*, Paris, n°3-4, déc. 1933, p. 1 ; Man RAY, *Man Ray, photographies 1920-1934, Paris*, James Thrall Soby - Cahiers d'art, Hartford (Connecticut)-Paris, 1934.

⁸⁸⁰ « Dans cet âge semblable à tous les âges, où le problème de la perpétuation d'une race ou d'une classe et la destruction de ses ennemis absorbe totalement une société civilisée, il semble mal venu et futile de créer des œuvres inspirées seulement de l'émotion et du désir de l'individu », Man RAY, *Man Ray, photographies 1920-1934, Paris*, op. cit.

⁸⁸¹ Man RAY, *Ibid.*

⁸⁸² « [...] les antagonismes fondamentaux existant sur le plan culturel et moral, chaque jour plus grands entre les surréalistes et les communistes. Un de ces antagonismes qui se présente comme parmi les plus catégoriquement irréductibles est par exemple l'origine de la conception erronée et calamiteuse « d'art prolétaire ». En effet parler d'art prolétaire est une chose qui a aussi peu de sens que de parler de « chirurgie prolétaire », d'« automobile prolétaire », de « mathématiques prolétaires » – car les mathématiques en URSS sont les mathématiques capitalistes mêmes, et quand en URSS on fabrique une

Bruxelles, *Documents 34. Intervention surréaliste*, la signature de Salvador Dalí, qui défend alors l'« anarchie »⁸⁸⁴, n'est présente sur aucun des tracts politiques ouvrant la revue⁸⁸⁵. En revanche, Pierre Yoyotte, un de ses proches⁸⁸⁶, y publie « Réflexions conduisant à préciser la signification antifasciste du surréalisme » ; l'article réaffirme la portée révolutionnaire de la pensée de Dalí depuis *La Femme visible* en s'appuyant sur les propos tenus lors de la conférence de Barcelone⁸⁸⁷. Le Catalan y affirmait :

automobile, on ne fabrique pas une automobile qui fonctionne à l'envers ou d'une manière spéciale mais une automobile qui fonctionne autant que possible comme les plus normales et perfectionnées des pays capitalistes – Ce qui peut bien exister c'est un mathématicien, un constructeur d'automobile, un peintre qui, tout en continuant à faire leurs investigations en partant du dernier état d'évolution capitaliste, suivent les communistes, s'inscrivent dans l'idéologie communiste, mais comme je vous le dis, cela n'a rien à voir avec la conception d'art prolétarien qui prétend convertir le sensationnel programme de revendications imaginatives, qu'offre le surréalisme par exemple, en une simple affaire de propagande immédiate, qui devrait logiquement se résoudre, comme elle s'est toujours résolue, grâce à la spécialisation de l'affiche et autres activités adéquates des arts appliqués », « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intellectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 258.

⁸⁸³ Sur le refus surréaliste de subir un contrôle, voir André BRETON, « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (1934), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 246-247 et p. 259-262.

⁸⁸⁴ « [...] l'anarchie n'est pas qu'un mot mais représente la réalité vivante, des tendances vitales parfaitement légitimes et admirables. », « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intellectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 259.

⁸⁸⁵ Les tracts concernent l'agitation politique et sociale française, notamment un *Appel à la lutte* le 10 février 1934, voir la notice de « « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (1934), par Philippe BERNIER, dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1423.

⁸⁸⁶ Il participe à une séance de recherche sur la sexualité autour des *Cent-vingt journées de Sodome* de Sade, orchestrée par Dalí en décembre 1933 ; voir Fèlix FANES, « Une toile à destination secrète : *Le jeu lugubre* », dans *Lire Dalí*, Frédérique JOSEPH-LOWERY (éd.), *op. cit.*, p. 186-192.

⁸⁸⁷ Sur l'article de Yoyotte, voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 69.

Pour lire la position de Dalí quant à la question du nazisme, « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intellectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 258-259.

Sur sa critique du Parti communiste, liée à sa volonté de s'attaquer au problème du nazisme, voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 71-76.

« Les tendances hétérogènes, irrationnelles, affectives, lyriques, érotiques, sentimentales, puisqu'elles ne peuvent trouver aucune solution consciente, se subliment une fois de plus dans la réactualisation brutale des infâmes idéaux de patrie, famille et religion. [...] il existe de véritables famines psychologiques, véritables famines imaginatives, aussi réelles et impérieuses, aussi immédiates et urgentes que les famines d'ordre strictement économiques ; toute pensée révolutionnaire matérialiste doit tenir compte de ces facteurs psychologiques qu'incarne précisément le surréalisme ; sans cela une telle pensée révolutionnaire risque de devenir une abstraction sans contact avec la vie concrète et réelle des hommes. »⁸⁸⁸

Le vocabulaire utilisé témoigne de l'acuité de sa pensée concernant les implications sociales de ce « phénomène de masses » qu'est « l'hitlérisme »⁸⁸⁹. Son analyse s'enracine dans un ensemble de réflexions dont la plus évidente est encore celle de Freud et de son article de 1921, « Psychologie collective et analyse du moi » ; cette source vient récemment d'être exploitée dans l'article de Bataille, « La Structure psychologique du fascisme »⁸⁹⁰. Grâce aux caractéristiques vantées depuis 1929 par Dalí, l'image surréaliste répond aux demandes latentes des « masses ». Ainsi, dès les

⁸⁸⁸ « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intel·lectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 259.

⁸⁸⁹ *Ibid.* Il semble d'après le ton et le contexte de la déclaration que poser le national socialisme comme un phénomène de masse soit osé ; peut-être que le terme, qui induit la notion de prolétariat, est réservé au champ socio-culturel communiste. Il est par exemple utilisé dans un article reproduit depuis le *Konsomolskaia Pravda*, à l'occasion du suicide de Maïakovski dans *Le Surréalisme au service de la révolution* (n°1, juil. 1930, p. 16-18) et intitulé « C'est justement cela un poète prolétarien » ; P. Nezmanov et P. Katanian, les auteurs, louent l'activité révolutionnaire du poète et écrivent : « Un des premiers, il a tenu compte de ce que c'est qu'un *auditoire*, et, mieux, de ce que c'est qu'un *auditoire de masse*. » (*ibid.*, p. 17)

⁸⁹⁰ Dalí annonce cette parution à Breton dans une lettre fin juillet 1933 (*Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 134-135) pour lui prouver la nécessité surréaliste de s'emparer de la question avant le rival.

Sur le lien avec cet article de Bataille paru dans *La Critique sociale* entre novembre 1933 et mars 1934, lire Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llinde dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 73.

premiers paragraphes de *La Conquête de l'irrationnel*, l'artiste synthétise avec style le rôle des surréalistes face à la situation politique :

« [...] Salvador Dalí, l'appareil précis de l'activité paranoïaque-critique à la main, et moins prêt que jamais de désertir son poste culturel intransigeant, propose depuis longtemps que l'on veuille essayer de manger aussi les surréalités, car nous, surréalistes, nous sommes la sorte de nourriture de bonne qualité, décadente, stimulante, extravagante et ambivalente qui, avec le plus de tact et de la façon la plus intelligente de ce monde, convient à l'état faisandé, paradoxal et succulentement truculent qui est propre et caractéristique du climat de confusion idéologique et morale où nous avons l'honneur et le plaisir de vivre en ce moment. »⁸⁹¹

Sa critique de la situation politique contemporaine touche autant le fascisme que le communisme ; le réalisme socialiste est d'ailleurs brocardé sur la bande imprimée lors de la vente du livre⁸⁹². Les « famines affectives paternelles » qui cherchent à mordre dans un « dos dodu, atavique, tendre, militariste et territorial »⁸⁹³, sont comblées par les

⁸⁹¹ *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 9-10.

⁸⁹² « Face au réalisme socialiste », dans *Les Éditions Surréalistes, 1926-1968*, Georges SEBBAG, *op. cit.*, p. 109.

Au même moment, Salvador Dalí signe *Du temps que les surréalistes avaient raison*, tract de Breton écrit en juillet 1935 suite à son interdiction de prendre la parole au « Congrès international des écrivains pour la défense de la culture » (André BRETON, *Du temps que les surréalistes avaient raison* (1935) *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 460-471 pour le texte, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1567-1569 pour la notice de Marguerite BONNET). Le texte paraît dans *Position politique du surréalisme* en novembre 1935 aux éditions du Sagittaire, ouvrage qui « consacre la rupture de Breton et du surréalisme avec le Parti communiste français et l'Union soviétique » (Marguerite BONNET, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1562).

En revanche, malgré ce qu'il déclare en 1934 à Barcelone lorsqu'il appelle à une « unité d'action » (« Per un tribunal terrorista de responsabilitats intel·lectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 260), Dalí ne signe pas *Contre Attaque. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires* le 7 octobre 1935 co-écrit par Breton et Bataille (*O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 496-500) ; il écrit alors à Breton qu'il « n'y croit pas », voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, *op. cit.*, p. 70 (lettre reproduite en partie dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 137).

⁸⁹³ « [...] nos contemporains, systématiquement crétinisés par le machinisme et l'architecture d'auto-punition, par les congratulations psychologiques bureaucratiques, par le désordre idéologique et par le jeûne imaginaire, par les famines paternelles et de toute sorte, cherchent en vain à mordre dans la douceur gâteuse et triomphale du dos dodu, atavique, tendre, militariste et territorial, d'une nourrice hitlérienne quelconque [...] », *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 8.

images de Dalí : il a déjà offert à la consommation les photographies de spectres en mai 1934 et celle de la femme au chapeau en juin [3.1. et 3.6.]. Cette fascination exercée par la mort et l'érotisation de ses attributs sont exacerbées par le contexte historique : comme l'explique Lacan dans son article pour *Minotaure*, chez le paranoïaque, « les réactions meurtrières [...] se produisent très fréquemment en un point névralgique des tensions sociales de l'actualité historique »⁸⁹⁴. Les soubresauts politiques et sociaux européens des années 1933 et 1934 amplifient alors chez le peintre les sentiments d'angoisse et de plaisir sadique liés à la dévoration. Dalí, qui s'offrait nu dans l'intimité à l'appétit de Gala, franchit une étape en publiant dans *Minotaure* des photographies mises en scène où il apparaît comestible et masqué [3.13.].

c) Dalí en Millet, Millet en Dalí

En décembre 1934, le titre de l'article de Dalí paraissant dans le numéro six de *Minotaure* appuie la fusion entre être et objet. Intitulé « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' », il est illustré par quatre photographies : une image anonyme de piètre qualité représentant une femme avec un chien et trois mises en scène soignées [3.7. et 3.13.]. L'enregistrement de ces compositions orchestrées par Dalí est attribué à Georges Allié⁸⁹⁵. Deux d'entre elles s'étirent en hauteur grâce à une largeur restreinte alors que la dernière s'étend horizontalement. Contrairement aux photographies de spectres par Man Ray, ces images sont réalisées en intérieur et mobilisent un attirail théâtral plus fourni : une atmosphère ludique et kitsch s'en dégage à première vue. L'acteur et metteur en scène pose devant un rideau, debout sur une petite table ronde sur deux photographies, allongé sur le sol, le buste au milieu des quatre pieds de la table,

⁸⁹⁴ Jacques LACAN, « Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », dans *Minotaure*, *op. cit.*

⁸⁹⁵ Parfois le nom de André Caillet, qui semble faire les photographies de reproduction pour *Minotaure*, est mentionné.

sur la dernière. Il porte des chaussettes et des bas blancs, ainsi qu'une veste plus sombre. Lorsqu'il se tient debout, sa veste ouverte laisse apparaître un plastron de tissu brodé avec *L'Angélus* ; son visage est quant à lui recouvert d'une reproduction des *Glaneuses*⁸⁹⁶. Il se tient stoïque, les bras le long du corps, ou offre une posture plus vivante qui reproduit à l'identique la pose de Lorca sur une photographie prise à Cadaqués en 1927 ; il y ajoute alors un détail, un poisson dans sa main levée. Étendu en partie sous la table, il est accoudé de façon à boudier le lecteur, cachant toujours sa tête, cette fois sans l'aide d'un masque mais avec une casquette sur laquelle repose un poisson. De multiples petits objets complètent les scènes : quatre encrriers avec leur plume sur la table, ses chaussures, des petites cuillères, un autre poisson, une assiette avec deux œufs sur le plat et un tissu ou un papier blanc, informe, sur le sol.

L'être-objet à manger

En se fondant ainsi parmi ces objets, Dalí insiste sur sa réification et sur sa transformation en aliment. Le cadrage est resserré et les formes s'équilibrent par rapport à son corps, ce qui renforce l'effet de présence : les morceaux d'une chaise à côté de la table, par exemple, ne sont visibles sur une image que parce que sa main les surplombent. Le rideau tendu limite la profondeur du regard et achève de restreindre une scène centrée sur la personnage. La vision rapprochée insiste enfin sur la proximité de cet « être-objet », presque palpable. Cet alcôve construite tant par la mise en scène que par le cadrage matérialise ainsi la connotation sexuelle de l'alternance entre l'érection et le repos de Dalí⁸⁹⁷, moulé dans des bas blancs. De plus, les liens abondent avec des objets ou des passages de textes provoquant ou mentionnant la dévoration : du

⁸⁹⁶ Ces reproductions peuvent être des taies de coussins comme celle qui est visible sur une photographie du couple assis dans l'appartement de la rue Gauguet [3.16.]. Les tableaux sont inversés par rapport aux originaux de Millet (à cause de la reproduction photographique ?).

⁸⁹⁷ On peut lier ces photographies à celles des doigts de l'artiste dans « ...L'Alliberament dels dits... » (1929) et rappeler la référence sur le cadrage à signification sexuelle : Rosalind KRAUSS, « Photographie et surréalisme », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, op. cit., p. 100-104.

Buste de femme rétrospectif exposé à la Galerie Pierre Colle en 1933⁸⁹⁸ [2.117], à la « sole » mentionnée dans *La Conquête de l'irrationnel*⁸⁹⁹, en passant par les « œufs sur le plat » ou les « omelettes aérodynamiques » qui, une fois posée sur la tête d'« une petite vieille propre » constituent un « exemple d'être-objet aérodynamique » en 1934⁹⁰⁰. Pour l'édition du *Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, Dalí réutilise la photographie sur laquelle il tient la sole à la main [3.14.]. Située à la fin de l'essai, elle répond à une autre image mise en scène utilisant le même attirail théâtral, placée elle en ouverture du texte⁹⁰¹ : l'artiste, recouvert par les reproductions de Millet, se tient debout, devant un drap blanc [3.15.]. Il arbore une sorte d'étendard, informe et blanc. À ses côtés, sur une desserte moderne, repose le *Nu féminin hystérique et aérodynamique – La Femme au rocher* de 1934⁹⁰². Dans l'ouvrage, Dalí retrace, autour des notions de comestibilité propre à *l'Angélus*, le cheminement plaçant l'« être-objet » dans le prolongement de l'objet surréaliste à fonctionnement symbolique⁹⁰³. Ces deux photographies publiées mettent l'accent sur les objets en proposant un cadrage relativement large. L'artiste, qui ressent intimement la difficulté de se situer par rapport à l'*objet*, offre de nombreuses pistes de recherche sur ce que Breton considère, dans sa conférence de 1934, comme « la tentation actuelle du

⁸⁹⁸ L'objet est constitué d'une marotte de modiste en porcelaine, son cou porte une bande zootropique, une baguette de pain, sur laquelle trône une reproduction en trois dimensions de *L'Angélus* ainsi que deux encriers, repose sur sa tête (la composition des matériaux est donnée dans *Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures et objets.*, Robert et Nicolas DESCHARNES, *op. cit.*).

⁸⁹⁹ Dans la prose, *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 11, et « la sole obsédante » dans le passage en vers, *ibid.*, p. 23.

⁹⁰⁰ « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 » (1934), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 241 et « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' » (1934), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 248.

⁹⁰¹ *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, *op. cit.*, p. 14 et p. 106.

⁹⁰² Voir *Dalí* (cat. d'expo. 2004), *op. cit.*, p. 196.

⁹⁰³ *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, *op. cit.*, p. 61-63. Il donne alors deux autres exemples d'être-objet : « le fils de Guillaume Tell, la pomme sur la tête » et « le mannequin de cire avec nez de sucre collé » (dont il donne des détails dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 266 et sq.)

surréalisme » : la « *crise fondamentale de l'objet* »⁹⁰⁴. Grâce aux effets de compression des photographies publiées par Dalí dans *Minotaure*, qui donnent de l'épaisseur à l'espace hors champ, il aborde la question du rapport entre objet et espace.

L'espace dévorant

« Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' » reprend les réflexions de l'artiste sur l'espace-temps, entamées en 1930 avec « La Chèvre sanitaire ». L'article pose la première pierre de sa tentative de conciliation entre les théories de la physique – Euclide, Descartes, Newton, Maxwell et Faraday, Einstein – et la conception schizophrénique de l'espace comme entité dévorante, et donc, pour l'artiste, à dévorer. Dalí postule une inquiétude inconsciente universelle face à la notion d'espace. Il se base probablement sur des échanges avec Roger Caillois qui publie en juin 1935 dans *Minotaure* « Mimétisme et psychasthénie légendaire »⁹⁰⁵. Cet article s'ouvre par une formule qui semble répondre aux angoisses de Dalí : « Prends garde : à jouer aux fantômes, on le devient. » En s'appuyant sur des phénomènes pathologiques de schizophrènes étudiés par Pierre Janet et sur des observations du mimétisme animal, Caillois postule la sensation pour ces sujets d'un espace animé de « volonté dévoratrice » ; se sentant alors eux-mêmes devenir de l'espace, ils créent des espaces dont ils sont la « possession convulsive »⁹⁰⁶. Les photographies de Dalí comprimées par le cadre, projetées en l'air puis reléguées sous la table, répondent aux digressions qu'il publie dans son l'article [3.13.] : l'espace « presse à tout moment de son enthousiasme désintéressé et mou la finesse lisse des « corps étranges » et aussi les corps des « êtres-

⁹⁰⁴ « C'est essentiellement sur *l'objet* que sont demeurés ouverts ces dernières années les yeux de plus en plus lucides du surréalisme », André BRETON, « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (1934), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 258.

⁹⁰⁵ Roger CAILLOIS, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », dans *Minotaure*, Paris, n°7, 1935, p. 4-10.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 8-9 ; voir l'analyse de Rosalind KRAUSS, « Corpus Delicti », dans *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, *op. cit.*, p. 175-180.

objets »⁹⁰⁷. L'érection photographique de l'artiste serait alors due à une pression de l'extérieur qui l'aurait fait jaillir, « comédon de l'espace »⁹⁰⁸, sur le guéridon, avant de le plaquer au sol tel un objet abandonné.

Le parallèle avec l'article de Caillois se prolonge avec la parution dans le même numéro de *Minotaure* en juin 1935 de « Psychologie non-euclidienne d'une photographie »⁹⁰⁹ que Dalí illustre avec un document photographique [3.25.]. L'image, au centre de l'article, en constitue le thème fondamental. Un détail, une bobine sans fil au premier plan, « réclame [...] à grands cris, une interprétation ». Les spéculations de l'auteur le conduisent en effet à ressentir un trouble face à la présence matérielle, à la localisation de cette « chose folle »⁹¹⁰. Elles font écho aux hypothèses de Caillois sur la perception et la représentation de l'espace qui fusionnent dans la pathologie schizophrénique au point que l'individu ne se sent plus comme « l'origine des coordonnées, mais un point parmi d'autres, il [...] *ne sait plus où se mettre* »⁹¹¹ ; comme la bobine sur la photographie de 1935 ou Dalí debout sur une table ou allongé en dessous en 1934.

L'espace dévoré

Construction intuitive⁹¹², le délire spéculatif de Dalí actualise des constantes universelles. Il s'approprie les avancées de la science et le contexte politique et les lie à

⁹⁰⁷ « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' » (1934), dans *Oui, op. cit.*, p. 245.

⁹⁰⁸ « Les comédons de l'espace » est le titre d'un paragraphe de « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' » (1934), *ibid.*, p. 244.

⁹⁰⁹ « Psychologie non-euclidienne d'une photographie », dans *Minotaure*, Paris, n°7, 1935, p. 56-57, reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 249-254.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 250 et p. 251 ; sur cet article de Dalí, voir l'analyse de ses possibles sources et de son style littéraire par Astrid RUFFA, *Dalí ou le dynamisme des formes, op. cit.*, p. 445-457.

⁹¹¹ Roger CAILLOIS, « Mimétisme et psychasthénie légendaire » (1935), dans *Minotaure, op. cit.*, p. 8.

⁹¹² Gavin Parkinson fait un parallèle avec la rigueur de l'utilisation de la physique moderne par Roger Caillois la même année dans *Procès intellectuel de l'art* ; de même il attire l'attention sur la publication récente de *Le Nouvel esprit scientifique* de Gaston Bachelard (1934), cité par Caillois dans la lettre qu'il

son histoire personnelle⁹¹³. Son cheminement s'appuie sur ses propres angoisses et sur l'interaction entre perte et exaltation de soi : ce rapport, au cœur du thème de la dévoration, est extériorisé et partagé grâce à la mise en scène de photographies. La présence des reproductions de Millet et l'absence de vision de l'artiste achève en effet de corroborer la pertinence des intuitions de Dalí. En se couvrant avec des œuvres de Millet, l'artiste incarne le phénomène de mimétisme animal, peut-être mis en lumière avec humour par le document photographique anonyme publié à la fin de l'article [3.7.]. Cette hypothèse s'appuie sur le « visage » du chien qui semble anthropomorphe ; devant la crainte de la femme, l'animal en viendrait à lui ressembler. Ce type d'identification est aussi le propre des peuples considérés à l'époque comme primitifs⁹¹⁴. Le geste, rituel et quasi magique, de se couvrir d'un masque et d'un plastron prête vie à une force supérieure⁹¹⁵ et rend concrète la communication entre l'interne et l'externe⁹¹⁶. À la différence des spectres et de l'usage du drap, ces représentations graphiques caractérisent son obsession pour le peintre français [3.13.]. La mise en avant théâtralisée de *L'Angéhus*, des *Glaneuses*, et, à travers ces toiles, d'un modèle socio-culturel exaltant la paysannerie, le respect de la famille, de la tradition, du travail, détourne ces valeurs au profit du contenu latent transmis par les peintures : dévoration, atavisme, mort,

envoi à Breton pour signifier sa rupture avec le mouvement. Lire Gavin PARKINSON, « This Harrowing and colossal question of einsteinian Space-Time », dans *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, Hank HINE, William JEFFET, Kelly REYNOLDS (ed.), *op. cit.*, , p. 29-30.

⁹¹³ « Il existe une perpétuelle et synchronique matérialisation physiques des grands simulacres de la pensée dans le sens où Héraclite l'entendait déjà quand il pleurait intelligemment et à chaudes larmes à cause de l'autopudeur de la nature. », *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 24.

⁹¹⁴ Walter Benjamin ouvre un article consacré au langage par ces mots : « La nature crée des ressemblances. Il n'est que de songer au mimétisme animal. Mais c'est chez l'homme qu'on trouve la plus haute aptitude à produire des ressemblances. Le don qu'il possède de voir la ressemblance n'est qu'un rudiment de l'ancienne et puissante nécessité de s'assimiler, par l'apparence et le comportement. Il ne possède peut-être aucune autre fonction supérieure qui ne soit conditionnée de façon décisive par le pouvoir d'imitation. » ; Walter BENJAMIN, « Sur le pouvoir d'imitation » (1933), dans *Œuvres*, t.II, *op. cit.*, p. 359.

⁹¹⁵ Voir l'introduction d'Odette Aslan dans *Le Masque. Du rite au théâtre*, Odette ASLAN et Denis BABLET (dir.), C.N.R.S., Paris, 1985.

⁹¹⁶ Ruth AMOSSY, *Dalí ou le filon de la paranoïa*, « Le texte rêve », PUF, Paris, 1995, p. 97.

pulsion sexuelle⁹¹⁷. Ces talismans sont utilisés par Dalí dans ce moment de tension sociale intense afin de conjurer la peur qu'il ressent tout en exaltant son désir⁹¹⁸. Couvrant sa bouche et son ventre, ils comblent son appétit. En utilisant une nouvelle fois la communication entre interne et externe, l'espace en tant qu'atmosphère politique devient à son tour matière comestible : « bonne viande colossalement aguichante » en 1934⁹¹⁹, elle fait écho à cette « très connue, sanguinaire et irrationnelle côtelette grillée qui nous mangera tous. »⁹²⁰

En offrant ces photographies à la consommation du lecteur de *Minotaure*, Dalí se place à son tour comme un substitut magique. Après avoir appelé à la dévoration des spectres et de leur dos tendre, il encourage la sienne en incarnation de la « patience agricole »⁹²¹, afin de satisfaire la famine irrationnelle. Suite à cette mise en scène où il apparaît masqué, il offre à la dévoration son portrait photographique en couverture de

⁹¹⁷ Voir Jordana MENDELSON, « Salvador Dalí's *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet* (1932-38/1963) », dans *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, *op. cit.*, p. 185-219.

⁹¹⁸ L'utilisation du masque se développe davantage « dans les sociétés en crise ou à des moments charnières », Béatrice PICON-VALLIN, « Les années 10 à Pétersbourg. Meyerhold, la Commedia dell'arte et le bal masqué », dans *Le Masque. Du rite au théâtre*, Odette ASLAN et Denis BABLET (dir.), *op. cit.*, p. 147-158.

⁹¹⁹ « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' » (1934), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 245. Le 5 octobre 1934 à Barcelone, Dalí doit tenir une conférence qui est finalement annulée, « Mystère surréaliste et phénoménal de la table de nuit » ; dans le texte, transcrit par Félix Fanés, l'artiste déclare : « L'évolution de l'idée de l'espace considéré selon l'expérience des sens peut se représenter de la manière suivante, *objets corporels, relation de position des objets corporels, intervalle espace*, de cette manière l'espace apparaît comme quelque chose d'aussi réel que les objets corporels. », « Misteri surrealista i fenomenal de la tauleta de nit » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Félix FANES, *op. cit.*, p. 262.

⁹²⁰ La côtelette représente Gala ou lui-même ou la viande dévorante ; ces mots concluent *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 25.

Par exemple en 1934 : « Le fantôme se matérialise par le « simulacre du volume ». Le simulacre du volume est l'enveloppe. L'enveloppe cache, protège, transfigure, incite, tente, donne une notion trompeuse du volume. Elle rend ambivalent à l'égard du volume et le fait tenir en suspicion. Elle favorise l'éclosion des théories délirantes du volume. Elle provoque des vertiges de connaissance idéale du volume, de connaissance inconsistante du volume. L'enveloppe dématérialise le contenu, le volume, débilite l'objectivité du volume, rend le volume virtuel, angoissant. La graisse est l'élément angoissant du volume concret de la viande, et nous savons que la libido humaine rend l'angoisse anthropomorphe, qu'elle personnifie le volume angoissant, qu'elle transforme l'angoisse métaphysique en graisse concrète. », « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » (1934), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 233.

⁹²¹ *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 11.

La Conquête de l'irrationnel [3.26.]. Cette image très contrastée, sur laquelle brille la blancheur de son buste nu, remplace « l'hostie consacrée totémique » disparue avec la laïcisation de la société⁹²². Il calme ainsi son angoisse liée aux phénomènes extérieurs, à la pression de l'espace, en tentant d'affirmer sa présence. Ce lien entre la publication du portrait en 1935 et celle de la mise en scène en studio en 1934 confirme que Dalí perçoit l'interaction entre rapport à l'espace et construction du sujet. En effet, au même titre que la mort ou le choix de l'objet sexuel, cette question de la situation spatiale dérive sur celle de la situation sociale et touche alors à la constitution de l'identité. Elle est à l'époque au cœur des réflexions de Jacques Lacan : au cours d'une conférence de 1936 dans laquelle il pose pour la première fois « le stade du miroir comme formateur de la question du Je »⁹²³, il loue les digressions de Caillois sur l'effet déréalisant de l'espace. Il aborde alors, à partir de l'observation de l'enfant entre six et dix-huit mois, la question du morcellement et de l'unification du corps humain, son lien à l'espace dans l'image spéculaire, puis le passage, grâce au regard de l'autre et à la « médiatisation par le désir », d'un *je* idéal à un *je* social. Si Dalí est loin de participer à l'élaboration de cette théorie, son usage de la photographie lui fait intuitivement écho. La construction de son image dans le cadre photographique lui permet de formaliser et d'unifier l'espace, le temps et le corps. Elle rend possible son regard sur lui-même en tant qu'objet défini. Il peut alors s'offrir au regard de Gala, à celui des proches, puis à celui d'un lectorat élargi. En tant qu'objet inséré dans ses publications, les photographies entrent en effet dans ce circuit de communication qui va de l'esprit de l'artiste à celui du lecteur. Sa propre mise en scène dans *Minotaure*, si elle ne dévoile pas encore son visage, témoigne d'une volonté de contact élargie et souhaitée par Dalí dès le début

⁹²² *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 8-9.

⁹²³ Cette conférence tenue à Marienbad en 1936, est reprise en 1949 à Zurich ; Jacques LACAN, « Le Stade du miroir comme formateur de la question du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » (1949), dans *Écrits*, t.I, *op. cit.*, p. 95

1934. Elle précipite le processus d'affirmation personnelle de l'artiste, dont *La Conquête de l'irrationnel* pose le premier jalon manifeste.

III.A.2. Affirmation personnelle et propagande surréaliste

Pour justifier sa présentation au Salon des Indépendants en février 1934 de *L'Énigme de Guillaume Tell*, Salvador Dalí explique dans un courrier à Charles de Noailles :

« Maintenant je vais exposer ce tableau car je considère que même au point de vue strictement expérimental il est pour moi de grande utilité de mettre mes œuvres au contact réel avec le grand public, avec la vie même. »⁹²⁴

En plus de l'évident aspect financier, la volonté d'ouverture de Dalí est inscrite dès ses premiers articles. L'année 1934 marque un cap fondamental dans son déploiement vers le public.

a) Le désir d'Amérique

En juin 1934 à Montparnasse Carl Van Vechten effectue un second portrait sur lequel Dalí pose avec Man Ray [3.2.]. Les deux artistes, en pied, sont toujours devant le mur couvert d'affiches mais ils ne fixent plus le photographe. Épaulant Man Ray, Dalí pointe un lointain hors champ, face au soleil. Une phrase de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* d'André Breton semble illustrer ce geste péremptoire et annoncer la démarche de Dalí :

⁹²⁴ Salvador Dalí, 1904-1989, *L'œuvre peint, t.I, 1904-1946*, Robert DESCHARNES - Gilles NERET, Benedikt Taschen, Cologne, 1993, p. 213-214.

« La révélation, le droit de ne pas penser et agir en troupeau, la chance unique qui nous reste de retrouver notre raison d'être ne laissent plus subsister, durant tout notre rêve, qu'une main fermée à l'exception de l'index qui désigne impérieusement un point de l'horizon. »⁹²⁵

Cette sentence est incluse dans le dernier paragraphe du texte, « L'étrange diversion », épitaphe amère d'une « civilisation latine » dans laquelle s'épanouissent « les dictatures militaires »⁹²⁶. Si Breton s'enthousiasme pour « l'Orient vainqueur », c'est vraisemblablement vers l'Ouest que se tourne Dalí, nouvelle incarnation de cet « homme rendu à sa souveraineté »⁹²⁷. Des portraits individuels que réalise alors Van Vechten montrent l'artiste devant des affiches de cabaret annonçant notamment un concert de *jazz hot* : sa fascination pour les États-Unis s'exprime à nouveau [3.4. et 3.5.]. En 1928, il déclarait dans la dernière phrase de son poème « Poisson poursuivi par un raisin » : « Moi, j'ai une belle photo de New York. »⁹²⁸ En décembre 1934, la posture de Lorca qu'il se réapproprie sur la photographie publiée dans « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral » rappelle celle de la statue de la Liberté. Lorsque paraît cet article, Dalí est à New York, où Julien Levy lui consacre une deuxième exposition personnelle dans sa galerie, du 21 novembre au 10 décembre. Depuis son achat en 1931 de *Persistance de la mémoire*, le galeriste promeut l'art de Dalí⁹²⁹. Dans un entretien

⁹²⁵ André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 280.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 279. Allusion probable à la dictature de Primo de Rivera (1923-1930) en Espagne, voir Marguerite BONNET, Etienne-Alain HUBERT, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1450.

⁹²⁷ André BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1925), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 280.

⁹²⁸ « Peix perseguit per un raïm », dans *L'Amic de les Arts*, Sitges, n°28, 31 sep. 1928, p. 217-218, reproduit dans *L'Alliberament dels dits*, *op. cit.*, p. 123.

⁹²⁹ La toile est montrée avec 8 autres peintures de Dalí lors de l'exposition « Newer Super-Realism » au Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut, du 15 novembre au 16 décembre 1931. Du 9 au 29 janvier 1932, Julien Levy la présente dans sa galerie de New York l'exposition « Surrealism : Paintings, Drawings and Photographs » (avec deux autres toiles de Dalí). Elle est ensuite montrée dans de nombreux centres d'art de la côte Est américaine et suscite des commentaires dans la presse : les critiques d'*Art News*, de *The Art Digest* sont marqués par l'aspect freudien de cette toile. Le 17 novembre 1932, Levy projette pour la première fois aux États-Unis *Un Chien andalou*. Du 21 novembre au 8 décembre 1933, il consacre son espace à l'exposition de 25 œuvres du Catalan. Du 3 au 28 avril 1934, à l'occasion de

paru dans *Mirador* en octobre 1934, le peintre, dont le voyage annoncé aux États-Unis fait la fierté de la Catalogne, décrit le « marchand » Julien Levy comme « l'homme qui a le plus de prestige en tant qu'importateur de nouveauté et qui, par son audace, suscite le plus de curiosité envers ce qu'il fait [...], une sorte de Dalmau de là-bas. »⁹³⁰ De même, il a conscience de l'attrait provoqué outre-Atlantique par son travail :

« L'Américain est un public [...] qui a un complexe d'infériorité, mais il se place devant tout ce qu'il n'a jamais vu ou qui surprend ses habitudes esthétiques avec un désir de compréhension et en l'acceptant comme un phénomène. L'idée que le caractère des Nord-Américains est opposé à ce que nous faisons, nous les surréalistes, est trop fréquente. Je crois, au contraire, que l'Américain a une espèce de sens de l'irrationalité qui le rend apte à nous comprendre. Il suffit de rappeler les films des Marx Brothers et comment ils sont reçus par un Européen ou un Nord-américain pour se rendre compte de cela. »⁹³¹

S'il déclare partir avec un projet de film, Dalí met en avant, au détour de sa discussion avec le journaliste, son attention accrue quant à l'impact de ses images sur le public. Refusant de considérer les recherches surréalistes comme de « la propagande et [de] l'exhibitionnisme », il reconnaît tout de même que dans « tout mouvement qui veut influencer sur la société, il doit y avoir un côté de propagande qui touche l'imagination. »⁹³² Il a utilisé pour la première fois en public le terme de propagande lors sa conférence à Barcelone en avril 1934. Il y attachait alors deux valeurs antinomiques : le « misérable mécanisme bureaucratique de propagande immédiate », dont le modèle est celui de l'URSS, matérialise l'opposé de ce que Dalí défend au nom des « ambitieuses

l'édition chez Skira des *Chants de Maldoror* illustrée des 42 eaux-fortes de Dalí, il présente « Drawings and etchings to illustrate Lautréamont's Chants de Maldoror ».

⁹³⁰ « Abans d'anar a Nova York. Una estona amb Dalí » [« Avant d'aller à New York. Un moment avec Dalí »], article paru dans *Mirador*, 18 oct. 1934, Barcelona, p. 7. L'auteur signe J.C. : peut-être Just Cabot, directeur de la revue avec Manuel Brunet, ou Joan Cortès, journaliste pour la partie culturelle.

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Ibid.*

conquêtes vers la liberté de l'esprit humain »⁹³³ ; en revanche, tous les moyens sont permis pour remplir « les buts subversifs et révolutionnaires de la propagande et de l'activité surréaliste. »⁹³⁴ Il semble donc que l'artiste connaisse ou partage les idées développées dans *Propaganda*, ouvrage de Edward Bernays paru en 1928 aux États-Unis, et particulièrement celles des chapitres « L'art et la science » et « Les mécanismes de la propagande »⁹³⁵. L'auteur, neveu de Freud, y explique notamment l'intérêt de l'occupation des journaux pour diffuser à grande échelle des idées particulières.

Le premier voyage de Dalí aux États-Unis, financé en partie par Picasso⁹³⁶, intervient à un moment idéal pour le peintre : d'une part, il lui permet de s'éloigner des tensions, tant avec les surréalistes que celles d'une Europe en proie à une instabilité grandissante ; d'autre part, il lui offre une tribune nouvelle pour vérifier la validité de ses idées, et l'espoir de profiter du potentiel économique des acheteurs américains.

b) « Diffusion et concessions »

Dès son débarquement, l'échange est intense : la presse est présente et relaie son arrivée grâce à des photographies du « célèbre peintre espagnol »⁹³⁷ [3.17.]. Ce dernier ne manque pas l'occasion d'exprimer enfin son admiration pour la ville et lit un texte, qu'il fait éditer en tract, « *New York salutes me* »⁹³⁸, dans lequel il se réapproprie

⁹³³ « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intel·lectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcció de la imatge, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 258.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁹³⁵ Edward BERNAYS, *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Oristelle Bonis (trad.), Zones, 2007 (H. Liveright, New York, 1928), p. 129-141.

⁹³⁶ Picasso prête de l'argent au couple pour faciliter leur départ, comme le révèle la carte n°9 du 8 novembre 1934 envoyée par Dalí depuis le S.S. Champlain, dans laquelle il remercie Picasso ; Salvador DALÍ, *Lettres à Picasso (1927-1970)*, Laurence MADELINE (éd.), *op. cit.*, p. 54-56.

⁹³⁷ Le site du fonds numérisé de Bettman-Corbis présente parfois des « légendes originales » dont est issue la citation : « 11/14/1934-New York, NY: Mr. and Mrs. Salvador Dali, seen on the S.S. Champlain on their arrival November 14th. Mr. Dali is the well-known Spanish painter here for an exposition of his work. » (corbisimage.com)

⁹³⁸ Il pose des comparaisons entre New York et *L'Angélus* de Millet, une référence scatophile, une fétichiste, il mobilise Sacher-Masoch et achève sur ces mots : « New York : pourquoi, pourquoi avoir

l'architecture de la ville. Lorsque s'ouvre son exposition chez Levy le 21 novembre 1934, il annonce : « Attention, je vous apporte le surréalisme »⁹³⁹ ; *The Sun, Time* relaient l'information et attirent l'attention sur une exposition « à la mode, très contestée et très difficile » et sur un « homme de l'art [qui] mérite d'être placé parmi les plus grands »⁹⁴⁰. Le 16 décembre, il débute une collaboration avec *The American Weekly* : l'envoi régulier de ses petits scénarios dessinés donne à voir comment ses obsessions épousent l'architecture et la culture du « nouveau monde »⁹⁴¹. Du 18 décembre au 7 janvier 1935, il expose au Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut). Il donne à cette occasion une conférence dans laquelle il prononce la célèbre formule : « la seule différence entre moi et un fou, c'est que je ne suis pas fou » ; il individualise alors une expression avec laquelle il décrivait le groupe surréaliste à Barcelone en 1934 : « l'unique différence avec les fous, c'est que nous, nous ne le sommes pas. »⁹⁴² Le 20 décembre, il est présenté comme le leader du groupe surréaliste dans le *New York Herald Tribune*⁹⁴³. Cette conférence est la première d'une série d'allocutions⁹⁴⁴ dans lesquelles il réaffirme les principes fondamentaux qu'il défend depuis 1929, notamment

érigé une statue à mon honneur, il y a si longtemps, bien avant ma naissance, plus haute qu'aucune autre, plus désespérée qu'aucune autre ? », reproduit dans *La Vie publique de Salvador Dalí* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 41.

⁹³⁹ Julien Levy reproduit l'anglais phonétique du texte de la conférence de presse que Dalí tient lors de l'inauguration de cette exposition : « Surrealism. Aye av ei horror uv joks. Surrealism is not ei jok. Surrealism is ei stranguie poizun. Surrealism is zi most vaiolent and daingeros toxin for dsi imaigneichon zad has so far bin inventid in dsi domein ouve art. Surrealism is irrezisteible and terifai-ingli contenchios. Biuer ! Ai bring ou Surrealism. Aulredi meni pipoul in Nui York jave bin infectid bai zi laifquiving and marvels sors of surrealism. », Julien LEVY, *Surrealism*, Da Capo, New York, 1995, p. 160 (The Black Sun Press, New York, 1936).

⁹⁴⁰ Dalí (cat. d'expo. 2004), *op. cit.*, p. 489.

⁹⁴¹ Salvador Dalí. *Obra completa, Album, vol.VIII*, Ediciones Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, Barcelona, 2004.

⁹⁴² « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intelctuals » (1934), Salvador Dalí. *La construcción de la imagen, 1925-1930*, Fèlix FANES, *op. cit.*, p. 260.

⁹⁴³ Eric M. ZAFRAN, « I am not a madman » : Salvador Dalí in Hartford », dans *Dalí's optical illusions*, Dawn ADES (ed.), *op. cit.*, p. 47.

⁹⁴⁴ Entre autres : « Le Surréalisme », le 7 janvier 1935 à l'Instituto de las Españas, « Tableaux surréalistes et images paranoïaques », le 11 janvier 1935 au Museum of Modern Art de New York (1934 pour Levy).

l'universalité du langage inconscient, indépendant de la culture et de l'intelligence car fondé sur l'instinct sexuel, le sentiment de mort et la notion physique de l'énigme de l'espace⁹⁴⁵. Cependant, comme à Barcelone en 1934, comme pour ouvrir en 1935 le paragraphe « Mes places fortes » dans *La Conquête de l'irrationnel*, il insiste aux États-Unis sur la signification complexe de ses images dont la poésie parle instantanément⁹⁴⁶. Enfin, il rappelle l'aspiration première du mouvement : la libération du principe de plaisir⁹⁴⁷. Parallèlement à cette activité théorique, Dalí profite de sa présence à New York pour passer par le studio de Carl Van Vechten et réaliser une série de portraits [3.18. à 3.24.]. Si la volonté d'affirmation de soi paraît manifeste, l'emploi des accessoires du photographe plonge ses portraits dans une atmosphère indécise : le recours au masque presque caricatural d'Africain, aux petits objets, aux rideaux de fond imprimés correspond à la théâtralisation kitsch chère à l'artiste. Néanmoins, son regard oscillant entre l'assurance, voire l'hostilité, et la timidité, révèle un certain malaise dans ces mises en scène dont il n'est pas l'auteur. Ces poses marquent tout de même la première expérience, à laquelle participe aussi Gala, d'une collaboration studio avec un photographe sur le sol américain. Son enthousiasme, lisible dans une lettre où il se

⁹⁴⁵ « Le subconscient possède un langage symbolique qui est vraiment un langage universel, car il ne dépend pas d'une habitude spéciale ou d'un état de culture ou d'intelligence, mais parle avec le vocabulaire des grandes constantes vitales, instinct sexuel, sentiment de mort, notion physique de l'énigme de l'espace – ces constantes vitales résonnent universellement dans chaque humain. Pour comprendre une peinture esthétique, un entraînement à l'appréciation est nécessaire, une préparation culturelle et intellectuelle. Pour le surréalisme, la seule nécessité est un être humain réceptif et intuitif. », cité par Julien LEVY dans *Surrealism* (1936), *op. cit.*, p. 7.

⁹⁴⁶ « Le public doit tirer son plaisir des ressources illimitées en mystères, énigmes et angoisses que de telles images offrent au subconscient des spectateurs ; elles expriment exactement le langage secret et symbolique de l'inconscient, ce qui revient à dire que les images surréalistes sont parfaitement comprises par ce qu'il y a de plus profond dans le spectateur et effectuent exactement, immédiatement l'affect poétique à quoi elles sont destinées, même quand le spectateur proteste et croit consciemment que cela ne lui a rien fait. », *La Vie publique de Salvador Dalí* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 43.

⁹⁴⁷ « Le réalisme, rationnel-pratique, inclut tous les mécanismes sordides de la logique et toutes les prisons mentales. Le plaisir inclut notre monde de désirs subconscients, les rêves, l'irrationalité et l'imagination. Le surréalisme essaye de délivrer le subconscient des principes de réalité, trouvant ainsi une source d'images splendides et délirantes. », cité par Julien LEVY dans *Surrealism* (1936), *op. cit.*, p. 5-6.

félicite des réactions de la presse et des ventes réalisées⁹⁴⁸, le conduit à une prise de décision qu'il explique en détail dans un courrier à Éluard :

« Cher ami : Mon exposition est vraiment une grande victoire du surréalisme en Amérique. Depuis les journaux les plus mondains comme 'Vanity Fair' jusqu'aux journaux populaires à tendances truculentes, sont occupés et souvent acclament le mot d'ordre 'd'irrationalité concrète'. Je crois que tout le mérite consiste à obliger à ce qu'on s'occupe du surréalisme et de Lautréamont des pages entières dans des journaux les plus diffusés du monde. Cela est uniquement possible à mon point de vue, en se servant des moyens les plus largement efficaces, 'trompe l'œil', etc, c'est-à-dire ceux qui permettent de la façon la plus fétichiste et dramatique l'objectivation du monde surréaliste. L'expérience de mon exposition [...] est concluante. L'abstraction a toujours une valeur conditionnée immédiatement aux systèmes culturels et intellectuels, lesquels échappent constamment aux masses situées dans des conceptions culturelles moins évoluées. L'irrationalité concrète frappe et bouleverse tout le monde. J'ai donné plusieurs conférences pour des milieux les plus différents, depuis les masses, jusqu'aux centres universitaires. Les gens sont avides de la pourriture de civilisation imaginative que uniquement nous nous pouvons leur offrir, et laquelle leur manque totalement. [...] j'envisage la possibilité d'un mouvement idéologique dans ce sens, d'envergure colossale. Évidemment il est urgent pour le surréalisme d'adopter une attitude d'extrême rigueur idéologique [...].

⁹⁴⁸ 4 décembre 1934, *La Vie publique de Salvador Dalí* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 42.

On doit être de rigueur colossale vis-à-vis de l'authenticité des documents qui nous doivent servir d'exemple et d'illustration de nos idées. Par contre, je suis certain qu'il faut faire des concessions pour atteindre des facilités de diffusion et propagande, car sans cela notre attitude serait mystique, il faut à tout prix agir et influencer matériellement dans notre époque, et l'activité politique n'est pas exclusive dans ce domaine, plus que jamais il nous faudrait une position et plate-forme spécifiquement surréaliste vis-à-vis aux questions politiques. [...] Aussi je pense de plus en plus sérieusement que le surréalisme doit évoluer vers les bases d'une nouvelle religion [...] qui occuperait le vide imaginaire affectif, que l'écroulement des idées métaphysiques a produit à notre époque. J'ai des idées très concrètes à ce sujet et j'espère vous en parler personnellement car je crains qu'elles puissent être interprétées autrement. »⁹⁴⁹

Ce long passage éclaire le glissement, latent depuis 1933, vers l'appropriation du surréalisme par Dalí. Il atteste de sa volonté d'occupation de la presse afin de diffuser des images, application concrète de la conception surréaliste du changement social. Il reprend le terme de « concessions », employé par Éluard en 1933 mais fermement rejeté par Breton, sans doute pour justifier l'ouverture nécessaire à des organes de diffusion autres que surréalistes : publications d'articles dans des revues populaires ou conservatrices, présentations fréquentes de toiles dans les galeries et les musées. Il annonce enfin son attitude défiante vis-à-vis de certains membres du mouvement parisien et son besoin d'action au nom de sa propre conception du surréalisme.

c) La personnalité surréaliste

Suite à son retour en France le 19 janvier, la parution de *La Conquête de l'irrationnel* en juillet 1935 inscrit ce programme tant au sein de la culture francophone,

⁹⁴⁹ Extraits d'une lettre de Dalí envoyée à Éluard, reprise en partie et non-datée dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 300.

qu'anglophone : Paul Gascoyne traduit l'ouvrage pour une publication simultanée par Julien Levy à New York⁹⁵⁰. Le visage de l'artiste sur la couverture est visible tant en Europe qu'aux Etats-Unis [3.26.]. Un respect d'usage envers le surréalisme et André Breton cache mal le ton condescendant de l'essai. Le titre remet à l'honneur le terme de « conquête », utilisé par le père du mouvement dans le *Manifeste* de 1924⁹⁵¹ ; néanmoins, à la différence de l'écrivain, sûr d'échouer dans celle de la surréalité, le texte de Dalí pose comme acquise la réussite de celle de l'irrationnel. Le premier chapitre, « Les eaux où nous nageons », se conclut sur une formule qu'il est difficile de ne pas lire comme une pique déguisée : alors que dans *Nadja*, Breton savourait le fait d'incarner la simplicité, Dalí déclare haïr, « sous toutes ses formes, la simplicité. »⁹⁵² Il affirme ensuite la supériorité de l'activité paranoïaque-critique sur les méthodes de « la première période surréaliste » ; celles-ci sont « en liquidation », leur procédé étant « non évolutifs ». Pire, elles présentent de « graves inconvénients », notamment car :

« leur caractère essentiellement virtuel et chimérique ne satisfait plus nos désirs et nos « principes de vérification » annoncés pour la première fois par Breton, dans le *Discours sur le Peu de Réalité*. »⁹⁵³

L'hommage à Breton ne fait que suivre la réappropriation par Dalí de son concept ; il devance surtout la critique de « l'évasion poétique »⁹⁵⁴, des « états purement réceptifs,

⁹⁵⁰ Dalí est le premier surréaliste à destiner un ouvrage à une double édition française et anglaise ; Salvador Dalí, *Conquest of the Irrational*, Julien Levy, New York, 1935.

⁹⁵¹ « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de ne pas y parvenir... », André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 319.

⁹⁵² « Car une chose est certaine, c'est que je hais, sous toutes ses formes, la simplicité. », *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 11. « Quelques instants encore elle me retient pour me dire ce qui la touche en moi. C'est, dans ma pensée, dans mon langage, dans toute ma manière d'être, paraît-il, et c'est là un des compliments auxquels j'ai été de ma vie le plus sensible, la simplicité. », André BRETON, *Nadja* (1928), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 689.

⁹⁵³ *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 13-14.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

« que l'on peut *seulement* raconter »⁹⁵⁵, du « souvenir onirique » et de « l'attitude passive, désintéressée, contemplative »⁹⁵⁶. Dalí ne donne plus les définitions du surréalisme et de l'automatisme mais celles de la paranoïa et de l'activité paranoïaque-critique⁹⁵⁷. Dès lors, les images photographiques, qu'elles soient objets trouvés, portraits ou mises en scène, voient leur rôle consacré.

Lorsque Dalí se présente masqué dans « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' », il poursuit l'exploration de la théâtralité [3.13.]. Dans le mouvement surréaliste, l'univers défini entre le spectateur / lecteur et le rideau crée un lieu de liberté qui autorise les jeux créatifs, qui mobilise les forces mythiques par l'intermédiaire de l'individu⁹⁵⁸. En recréant cet espace propre et personnalisé devant l'appareil photographique, Dalí condense en une image-objet tous les éléments qui alimentent ses fantasmes. Celle-ci transmet la violence du surgissement de l'idée obsessive, puis sa fixation dans le réel et permet enfin la communication des phénomènes associatifs. Elle rigidifie le réseau de relations entre les objets, le corps et l'esprit de l'artiste⁹⁵⁹ : ces fluctuations, ces échanges constants ressentis par Dalí s'y révèlent. Dans *La Conquête de l'irrationnel*, il reprend la comparaison entre l'activité paranoïaque-critique et la photographie, cette fois-ci de manière explicite :

⁹⁵⁵ *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 15.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁵⁸ Voir par exemple le poème de André BRETON *Rideau Rideau*, dans *Le Revolver à cheveux blanc* (1932), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 91-92, ou encore l'ouverture de « La Beauté convulsive » en mai 1934 dans *Minotaure* sur une évocation du « théâtre mental », dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 675.

⁹⁵⁹ Lorsque Ruth Amossy décrit le rapport au réel de Dalí, à partir d'un portrait littéraire de *La vie secrète de Salvador Dalí*, elle constate que « son attitude envers le monde environnant passe par une interprétation systématique de ses éléments, à l'intérieur d'un réseau symbolique qui élabore sa logique propre. Si on renonce à lui appliquer un déchiffrement réaliste qui le réduit à l'absurde, le discours autobiographique et les liaisons étranges qu'il opère livrent des significations relatives à la vérité profonde, à la vision du monde, à l'art surréaliste. » ; Ruth AMOSSY, *Dalí ou le filon de la paranoïa*, *op. cit.*, p. 100.

« L'activité critique intervient uniquement comme liquide révélateur des images, associations, cohérences et finesses systématiques, graves et déjà existantes au moment où se produit l'instantanéité délirante et que seule, pour le moment à ce degré de réalité tangible, l'activité paranoïaque-critique permet de rendre à la lumière objective. »⁹⁶⁰

La récupération de documents ou l'utilisation des objets du quotidien, de sa personne même, dans les photographies réalisées depuis 1932, devance ce qu'il explique en 1935. La bobine sur la photographie de « Psychologie non-euclidienne d'une photographie » offre un premier exemple de cette attention accrue à l'égard de l'aspect envahissant de « ces objets déplorables d'insignifiance »⁹⁶¹ [3.25.]. Elle fait écho, comme les photographies mises en scène des « êtres-objets » en 1934, aux réflexions abondantes de Breton sur les objets. Celles-ci sont centrées autour de la trouvaille et de sa dimension merveilleuse et se cristallisent sur la notion de « hasard objectif »⁹⁶². C'est justement cette notion que s'approprie Dalí dans *La Conquête de l'irrationnel* lorsqu'il déclare que son « activité paranoïaque-critique est une force organisatrice et productrice de hasard objectif. » Toute l'« expérience immédiate et pratique de la vie » passe alors au crible de son « attitude active, systématique » : l'artiste y soumet le « sensationnel

⁹⁶⁰ *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 17.

⁹⁶¹ « Ce sont exactement ces bobines sans fil, ces objets déplorables d'insignifiance qui, en ce moment, nous font perdre à nous, surréalistes, le plus et le meilleur de notre temps, et le plus et le meilleur de notre espace, car nos œuvres et nos maisons sont la preuve matérielle et tangible de l'encombrement envahissant de tels objets et de la multiplication des sollicitations stridentes de ceux-ci, car ils réclament à coup de trompette, de leur situation inaperçue, leur évidente réalité physique. », « Psychologie non-euclidienne d'une photographie » (1935), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 254.

⁹⁶² André BRETON, « Enquête » (*Minotaure*, n°3-4, 1933, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 688-696), « La Beauté sera convulsive » (*Minotaure*, n°5, mai 1934, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 675-687), « Équation de l'objet trouvé » (*Documents* 34, juin 1934, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 697-709), « Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste », (conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 472-496), « La Nuit du tournesol » (*Minotaure*, n°7, juin 1935, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 710-735). La pensée de Hegel soutient ces textes et Breton le cite dans « La Nuit du tournesol » : « L'esprit n'est tenu en éveil et vivement sollicité par le besoin de se développer en présence des objets qu'autant qu'il reste en eux quelque chose de mystérieux qui n'a pas encore été révélé. » (*O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 712). Sur le hasard objectif, notion en « suspend depuis *Nadja* », voir la notice sur *Les Vases communicants*, Marguerite BONNET, Etienne-Alain HUBERT, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1362-1364 et, en lien avec les premières pages de « Enquête » (1933), les notes 1 et 2 p. 1712.

matériel expérimental surréaliste, épars et narcissique »⁹⁶³, c'est-à-dire les événements ou objets banals grâce auxquels il fait « passer tangiblement le monde même du délire sur le plan de la réalité. »⁹⁶⁴ Parmi eux, « l'image fortuite à exhibitionnisme exclusiviste » ou « 'l'image dérangement' »⁹⁶⁵ répondent à sa fascination pour les documents photographiques utilisés pour illustrer ses articles. Les mises en scènes, quant à elles, sont à considérer comme des condensés de son activité incessante. Centrées sur l'affirmation de sa personnalité, elles font écho à un point défini par Bernays dans *Propaganda* :

« Une fois qu'un personnage public a défini les buts qu'il voulait atteindre, il doit se considérer objectivement et présenter une image de lui-même conforme à son tempérament et à ses ambitions. »⁹⁶⁶

En avril 1934, Dalí déclare à son auditoire vouloir « éclaircir » les « mythes et légendes » qui se fabriquent autour de lui⁹⁶⁷ ; lorsqu'il publie « Les Pantoufles de Picasso » dans *Cahiers d'Art* en octobre 1935⁹⁶⁸, il ajoute au contraire à son déguisement de nouveaux attributs. Sous couvert d'hommage au peintre, il tresse ses propres louanges, celles d'un artiste dont les oreilles sont encore emplies des « ovations bruyantes et impétueuses que lui avaient procurées les salles combles lors de ses conférences en Amérique »⁹⁶⁹. Lorsqu'il annonce une époque d'« apothéose démocratique » où « une véritable intimité imaginative, une promiscuité même, règnera

⁹⁶³ *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 17.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁶⁶ Edward BERNAYS, *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie*, *op. cit.*, p. 140.

⁹⁶⁷ « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intellectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Félix FANES, *op. cit.*, p. 260.

⁹⁶⁸ « Les Pantoufles de Picasso », *Cahiers d'Art*, Paris, oct. 1935, n^{os} 7-10, p. 210-212, reproduit dans *Oui*, *op. cit.*, p. 270-276. L'article est calqué sur une nouvelle de Sacher-Masoch, « La Pantoufle de Sapho » (1859) ; voir l'édition comparée dans *La Vie publique de Salvador Dalí* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 52-54.

⁹⁶⁹ « Les Pantoufles de Picasso » (1935), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 275.

entre les artistes et le public », il se place implicitement aussi comme celui qui sera suivi, non seulement « à travers ses idées et ses inventions » mais en plus « par des rêveries exigeantes et détaillées, dans sa vie quotidienne et jusque dans sa demeure la plus intra-utérine... »⁹⁷⁰ Dalí devient le « prince de l'intelligence catalane, colossalement riche et pris d'une délirante passion pour la loufoquerie et l'excentricité stridente et catastrophique » ; rôle qu'il démystifie immédiatement en concédant qu'« Éluard, Breton et Picasso savaient qu'il s'agissait plutôt d'une tragédie de bonne qualité jouée à la manière réaliste qui, depuis toujours, caractérise la façon catalane. »⁹⁷¹ Il se place ainsi au cœur d'une tension qui se révèle dans les nombreuses photographies réalisées et utilisées entre 1936 et 1938 : son affirmation en dehors du surréalisme est concomitante avec sa présentation dans les médias en tant qu'artiste surréaliste.

III.B. Vers la rupture

III.B.1. Le spectacle surréaliste

a) La leçon de chose

Prévu pour juin 1935 à Paris mais finalement annulé, un « cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme » entend présenter, selon Breton, « un tableau d'ensemble des conclusions dernières » du mouvement⁹⁷². Suite à son développement international, dans lequel Dalí a joué un grand rôle, l'écrivain souhaite « enseigner le surréalisme », non pas « sous forme de cours », mais avec le caractère concret et didactique des « *leçons de choses* ». Les interventions annoncées

⁹⁷⁰ « Les Pantoufles de Picasso » (1935), dans *Oui, op. cit.*, p. 271.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 273-274.

⁹⁷² « Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme », programme rédigé par Breton et reproduit dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 551-554 ; sur la préparation, voir la notice de Marguerite BONNET, *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1641-1643.

par le peintre catalan répondent à ce programme : « vêtu d'une manière appropriée », il doit lire un poème inédit, *Je mange Gala*⁹⁷³ ; pour aborder l'activité paranoïaque-critique, il est également censé donner une conférence « illustrée de trente projections et accompagnée d'une pantomime tragique-atmosphérique entre le personnage mâle et le personnage femelle de *L'Angélu* » ; enfin, pour communiquer l'importance des derniers objets surréalistes et êtres-objets, il est convenu qu'il les fasse « fonctionner en public » et qu'il explique « les truculences symboliques de leurs mécanismes. » Le déguisement, le recours aux accessoires, la mise en mouvement des corps comme des objets accompagnent l'exposé de sa poésie, de ses idées obsessives et de ses réflexions théoriques. Son apport personnel à la méthode surréaliste se voit soumis à une présentation spectaculaire dans laquelle il joue le rôle d'auteur et d'acteur.

b) Le scaphandrier

Cet aspect didactique, mettant en avant le visuel, prend corps, un an après ce cycle annulé, à Londres à l'occasion de *The International Surrealist Exhibition*, présentée du 11 juin au 4 juillet 1936 aux *New Burlington Galleries*. En plus de l'exposition d'œuvres, des conférences sont programmées : Breton inaugure la série le 16 juin, Dalí la clôture le 1^{er} juillet. Les traces photographiques liées à l'événement, tant privées que publiques, rendent compte de la prééminence du peintre au sein du groupe. Hasard révélateur, lors de la prise de vue réunissant les surréalistes présents, Breton manque à l'appel [3.32.]. Ce détail pourrait rester insignifiant si l'écrivain ne s'était ajouté sur la photographie lorsqu'il l'utilise en 1938 pour illustrer le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* ; face à l'occupation des images par Dalí, ce trucage rétablit symboliquement sa place [3.33.]. Lors de sa conférence, le peintre se présente équipé d'un scaphandre [3.36]. Ce déguisement, symbole de la plongée dans l'inconscient et

⁹⁷³ Sur le rapport au cannibalisme, voir Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 251.

rempart contre la pression extérieure, rend de plus hommage à Buster Keaton, qui, dans le final de *The Navigator* (1924) se mue en scaphandrier. Un portrait de groupe et une photographie sur laquelle il tient en laisse deux grands chiens montrent à nouveau l'artiste masqué et pourtant identifiable [3.34.]. Son engagement au service du surréalisme est confirmé par deux autres images. Sur l'une d'elle, toujours vêtu de son scaphandre mais sans le casque, il matérialise la « leçon de choses » et explique à un auditoire conquis une de ses toiles de 1931 au titre emblématique : l'air enjoué, il pointe le cœur du *Rêve* [3.35.]. L'autre image est un tableau photographique dont il a composé la mise en scène, réalisée par Claude Cahun [3.38.].

c) Trafalgar Square

Poursuivant une pratique initiée depuis 1932, il y présente un mannequin vivant. Claude Cahun enregistre Sheila Legge, portant une robe d'une blancheur éclatante, les bras recouverts de bas et le visage de roses, à Trafalgar Square [3.37. et 3.38.]. Avec le sol grouillant de pigeons et la confrontation entre la verticalité de la jeune femme et l'horizontalité de l'imposante statue de lion, la photographie est plongée dans l'ambiance inquiétante et attirante chère à Dalí : la beauté fragile de ce « fantôme du sex-appeal »⁹⁷⁴, gardien de la *National Gallery*, règne sur l'univers animal hostile de la célèbre place de Westminster. La concentration de ces emblèmes et de leurs associations latentes semble appréciée par les surréalistes anglais puisque l'image est publiée en première page de l'*International Surrealist Bulletin* en septembre 1936. L'univers photographique créé par Dalí occupe donc une place stratégique dans la diffusion de la théorie surréaliste auprès du grand public, le bulletin étant vendu au prix relativement modeste d'un shilling.

⁹⁷⁴ Selon Lewis KACHUR, *Displaying the marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts)-London (England), 2001, p. 88

Outre l'activité collective, l'artiste Dalí est mis à l'honneur, ces mêmes mois de juin et juillet 1936, par une exposition individuelle à la *Alex Reid and Lefevre Gallery* de Londres. De même, son image s'épanouit en dehors du groupe grâce à une collaboration fructueuse avec Cecil Beaton, photographe du *Vogue* britannique.

III.B.2. La quête de beauté

Depuis 1934, Dalí a considérablement élargi le cercle de ses fréquentations et les photographies privées témoignent de la nouvelle définition de son personnage en tant que « caviar ». C'est en effet par cette nourriture coûteuse mais offerte à la famine contemporaine, qu'il définit le surréaliste dans *La Conquête de l'irrationnel*⁹⁷⁵ ; ce goût luxueux fait écho aux attaches fortes qu'il lie avec l'aristocratie européenne depuis la constitution du Zodiaque⁹⁷⁶. Les photographies de vacances de l'été 1934 révèlent son intégration dans le cénacle réuni par Roussie Sert dans son mas de Palamos [3.9. à 3.11.]. Caresse Crosby chaperonne le couple lors de son premier voyage à New York et organise avec la femme de Levy un bal en son honneur la veille du retour en Europe. La fin de l'été 1935, passée entre l'Italie et Portlligat, cimente l'amitié avec le riche poète anglais Edward James [3.28. à 3.30.]. Cette sociabilité active l'entraîne vers des collaborations artistiques ou photographiques *a priori* éloignées du monde surréaliste.

⁹⁷⁵ « Car nous, surréalistes, comme vous pouvez vous en convaincre en nous observant avec une légère attention, nous ne sommes pas exactement des artistes, et nous ne sommes pas non plus exactement de vrais hommes de science ; nous sommes du caviar, et la caviar, croyez-moi, est l'extravagance et l'intelligence même du goût, surtout en des moments concrets comme les moments présents où la famine irrationnelle dont je vous parle, quoique incommensurable, impatiente et impérialiste, se trouve tellement exaspérée par les expectations salivaires de l'attente, qu'elle a besoin, pour arriver progressivement à ses proches conquêtes glorieuses, d'avalier, pour commencer, le raisin fin, enivrant et dialectique du caviar, sans lequel la nourriture épaisse et étouffante des proches idéologies menacerait de paralyser à son début la rage vitale et philosophique du ventre historique. », *La Conquête de l'irrationnel* (1935), *op. cit.*, p. 10.

⁹⁷⁶ Il déclare en 1934 utiliser « le snobisme et la bêtise » de l'aristocratie « aux fins subversives et révolutionnaires de la propagande et de l'activité surréaliste. », « Per un tribunal terrorista de responsabilitats intellectuals » (1934), dans *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Félix FANES, *op.cit.*, p. 260.

Ainsi, en plus d'enregistrer des créations d'Elsa Schiaparelli à partir d'idées de Dalí, Cecil Beaton réalise une série de portraits de l'artiste et de Gala.

a) Cecil Beaton

Deux images, destinées au magazine *Vogue*, offrent au regard des créations de la riche modiste, inspirées par Dalí⁹⁷⁷ ; sur l'une d'elle, une des mannequins fait office de présentoir, non pas seulement pour le vêtement mais aussi pour le numéro 8 de *Minotaure* dont la couverture vient d'être dessinée par l'artiste [3.46.]. C'est probablement ce dernier qui a remis au photographe un exemplaire de la revue parisienne ; l'artiste et Gala sont en effet les acteurs d'une importante série de portraits [3.39. à 3.45.]. Munis d'une épée et d'un masque d'épéiste, ils posent ensemble ou seuls, la plupart du temps accompagnés par leur double peint par Dalí, *Un couple aux têtes pleines de nuages* (1936). Les jeux de regard sont modulés selon les classiques du portrait studio, avec une prédilection pour les yeux dirigés vers un lointain hors champ. De même, une attention particulière a été portée sur les gestes des amants dont les bras tiennent des poses affectées sans se toucher. Enfin, le masque grillagé permet des variations quant au dévoilement partiel ou complet du visage. La métaphore de l'amour, dangereux et blessant comme enveloppant et protecteur, domine ses images. Comme pour l'expérience dans le studio de Van Vechten en 1934, le couple semble avoir suivi les consignes du photographe professionnel. Cependant, Cecil Beaton, attaché à un fameux magazine de mode, jouit certainement, aux yeux de l'artiste et de sa muse, d'un prestige plus grand que le photographe américain. Un mélange d'humilité et de confiance se dégage donc de cette séance : les rôles et leurs gestuelles paraissent avoir été acceptés sans réserve tant ils sont joués avec application. Cette collaboration avec

⁹⁷⁷ « Model wearing a black wool coat with eight bureau-drawer pockets, inspired by Salvador Dalí, and a hat with a patent leather fence on top, both by Schiaparelli. Models wearing wool suits with Salvador Dali-inspired bureau drawer-like pockets by Schiaparelli. », corbisimage.com

Cecil Beaton marque un jalon dans l'exploration de son identité par Dalí car elle lance sa « quête de beauté » : ce processus permet de tendre progressivement vers l'unité narcissique et se révèle être le symptôme d'une identification féminine⁹⁷⁸. Entre 1936 et 1937, les photographies de la fusion avec Gala, le développement des portraits sur lesquels Dalí se présente comme un simple modèle et le jeu qu'il instaure avec Breton autour de la figure du diable confirment la valeur de cette « quête de beauté » tant dans sa réflexion théorique que dans la construction de son identité.

b) Le fantôme Gala

Suite à l'expérience londonienne et alors que la guerre civile a éclaté en Espagne, Dalí et Gala se rendent en Italie où ils passent quelque temps chez la comtesse Pecci-Blunt, membre du Zodiaque depuis 1932. Cette escapade donne à nouveau lieu à des photographies, dont quelques-unes, probablement prises par la comtesse elle-même⁹⁷⁹, symbolisent particulièrement les « combats »⁹⁸⁰ à l'œuvre dans l'esprit de l'artiste en 1936 [3.47. à 3.55.]. Ces images sont en effet réalisées peu de temps après l'éclatement de la guerre civile espagnole, peut-être même juste après la mort de Federico García Lorca le 19 août. Dalí vit alors une période de reconnaissance artistique intense, tant au sein du mouvement surréaliste, pourtant soumis à des turbulences entre Éluard et Breton⁹⁸¹, que personnelle. Le repos et la détente semblent, à première vue, les activités essentielles des invités de la comtesse Pecci-Blunt.

⁹⁷⁸ Agnès OPPENHEIMER, « Ce serait très beau d'être une femme », dans *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Collectif, *op. cit.*, p. 142-159.

⁹⁷⁹ Son fils envoie les clichés de sa mère à Daniel Abadie lors de la préparation de la rétrospective consacrée à Salvador Dalí au Musée National d'Art Moderne à Paris en 1979.

⁹⁸⁰ « Mon voyage en Italie fut stupidement interprété dans mon entourage comme un exemple de ma légèreté d'esprit et de ma frivolité. Seuls quelques intimes devinèrent que ce fut précisément au cours de ce voyage que mon âme livra ses plus durs et ses plus décisifs combats. », *La Vie secrète de Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 401.

⁹⁸¹ « J'ai rompu *définitivement* avec Breton, à la suite d'une discussion relativement calme, au café. Ma décision a été entraînée par son affreuse manière de discuter, quand il est devant des gens. C'est fini, je ne

La piscine de sa propriété est le lieu d'une série de photographies sur lesquelles Dalí, parmi les corps dénudés, apparaît recroquevillé sur lui-même [3.47. à 3.49.]. Cet effacement est appuyé par une image mise en scène, probablement par l'artiste, la comtesse ou Gala [3.50.]. Bloqué dans le coin inférieur gauche du cadre, Dalí est au sol, sur un matelas au bord de la piscine ; avec un geste craintif, il se protège de l'index accusateur pointé sur lui par Gala. Le bras de sa muse souligne la diagonale traversant l'image et insiste sur l'écrasement subi par le peintre ; de même, la pliure de son genou gauche vient appuyer son avancée vers le corps presque nu de sa victime. L'angoisse est renforcée par l'atmosphère surnaturelle de la scène : Gala y apparaît en surimpression, son corps est transparent, spectral. Le buste de Dalí est flou et témoigne d'un mouvement de recul vif, sans doute dû à son affolement devant ce danger merveilleux. L'artiste est néanmoins celui qui représente l'élément concret dans cette photographie, ce qui induit une dévoration symbolique : une possession bien plus qu'une digestion. Le geste de Gala insiste sur ce choix irrévocable : c'est le corps de Dalí qu'elle va habiter, le rendant ainsi encore plus beau aux yeux du peintre. Cette confiance en soi se dégage de deux portraits réalisés par la comtesse.

c) *Plastica*

Deux portraits de l'artiste au cadrage serré se distinguent par la réussite de la mise en avant de son visage. Sur l'un d'eux, on devine Dalí assis, les jambes repliées et tenues par ses bras [3.52.]. Le peintre fixe la photographie amateur et sa proximité, son regard à la hauteur de l'objectif, crée une atmosphère de confiance, de secret partagé. Si son corps reste fermé, la posture de son visage concède une ouverture sur l'intime.

participerai plus à aucune activité avec lui. J'en ai assez. Tout cela manquait trop souvent, à cause de Breton, de sérieux. J'étais depuis longtemps décidé à ne plus supporter les puérités ni l'inconséquence ni la mauvaise foi. Je voulais pouvoir critiquer sans que Breton s'appuie pour me répondre sur des gens qui se foutent de tout, sur un troupeau de moutons. Le surréalisme ne devait pas devenir une école, une chapelle littéraire où l'enthousiasme et je ne sais quelle misérable action devaient répondre à la commande. », Paul ÉLUARD, lettre d'avril 1936, dans *Lettres à Gala, 1924-1948, op. cit.*, p. 263.

Sur le deuxième portrait, Dalí s'est totalement abandonné à la dévoration visuelle de la comtesse [3.51.]. Cette dernière, ravie par son image, donne un titre à sa prise de vue et l'élève au rang d'œuvre d'art : *Plastica* présente le visage de l'artiste de profil, les yeux clos, les moindres détails de sa peau rendus visibles par la lumière rasante du soleil. L'offrande de sa gorge et de son buste est renforcée par ses bras ouverts. Un tel gros plan laisse peu de doutes quant à la fascination exercée par le jeune peintre ; son visage est un tel sujet d'émerveillement que la comtesse transforme, grâce à cette photographie, l'artiste en modèle, en mannequin choisi pour sa plastique. Le titre révèle ce jeu entre créateur et créature : il dénote l'univers de l'art tout en mettant en retrait l'activité de peintre de Dalí. Ce portrait symbolise une étape forte dans le rapport de Dalí à son image photographique. L'artiste est ici dévoré, quasi nu, pour ses qualités esthétiques ; non plus par Gala, dans l'intimité de Portlligat, mais par une comtesse, acheteuse régulière de son travail. La reconnaissance de sa beauté se lie alors à celle de son prestige d'artiste ; ce phénomène confirme sans doute chez Dalí le bien-fondé de la mise en avant progressive de son image extérieure. Un deuxième portrait emblématique permet d'attester de l'éloignement nécessaire, dans ce processus, du cadre surréaliste et de Breton en particulier.

d) Le diable

Véritable scène de théâtre satirique, le *Teatro di verzura*, dans la propriété de la comtesse, est le lieu d'une série de photographies avec Gala, un jeune homme et la comtesse [3.53. à 3.55.]. Dans ce décor créé avec des éléments naturels et trois sculptures, Dalí pose avec un faune de pierre [3.53.]. L'angle de prise de vue et la posture des deux personnages renforcent l'impression de leur fusion : le diabolin paraît sortir du ventre de l'artiste. Le regard complice du peintre vers l'objectif semble s'amuser de cette indifférenciation. Dans une note parue dans l'édition de 1930 du *Second Manifeste du surréalisme*, Breton déclarait croire en la sincérité des hommes

rejoignant le mouvement, tout en reconnaissant son incapacité à « éprouver la solidité de pensée d'un homme de vingt ans ». Il concluait alors sa note par cette phrase qui semble devancer le portrait de Dalí : « Intellectuellement la vraie beauté se distingue mal, *a priori*, de la beauté du diable. »⁹⁸² Cette figure du diable est toujours ambiguë : dès mars 1930, Aragon, dans sa préface pour *La Peinture au défi*, s'enthousiasme pour un « retour offensif du diable » qui apporte avec lui le merveilleux⁹⁸³. Le diable, celui qui divise, incarne l'orgueil pervers, la démesure ; il veut substituer sa propre loi à celle du père⁹⁸⁴. Dalí cultive cette ambivalence, ce double jeu matérialisé par le portrait avec la sculpture. Son art et sa personne s'opposent, au nom du surréalisme, aux modèles sociaux dominants ; dans le même temps, sur un mode plus subtil, l'artiste récupère le surréalisme et sa puissance critique pour affirmer la prééminence de son art et de sa personne.

Le dialogue des textes publiés ou écrits par Dalí et Breton en 1936 illustrent ce ballet entre hommage et critique presque moqueuse. En janvier 1936, Breton dédicace *Au Lavoir noir*, un ouvrage tiré à 70 exemplaires par les Éditions G.L.M., à la beauté tant intellectuelle que physique du couple Dalí⁹⁸⁵. Le texte mentionne le « papillon » et ses ailes, apanage du peintre selon la dédicace de l'écrivain. Pour le même éditeur, l'artiste illustre en mai *Notes sur la poésie*, de l'écrivain et d'Éluard : son dessin place un papillon entre deux femmes lubriques. À la fin de ce mois de mai, Dalí propose, pour

⁹⁸² André BRETON, *Second Manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 798.

⁹⁸³ Louis ARAGON, « La Peinture au défi » (1930), dans *Écrits sur l'art moderne*, *op. cit.*, p. 28.

⁹⁸⁴ Luisa de URTUBEY, « Les Ruses et les pièges du diable », dans *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Collectif, *op. cit.*, p. 74-80.

⁹⁸⁵ « À Gala et Salvador Dalí. Elle est superbe, Gala, avec son velours brun rayé de lignes ondulées. Fourrure blanche autour de la nuque, sache carminée sous l'épaule gauche, quatre grands yeux où se groupent en loupes concentriques, la cruauté, l'intelligence, encore la cruauté et la jeunesse. Il suffit d'ouvrir la fenêtre pour que l'événement se divulgue dans la campagne. La maison est cachée sous de grands platanes. Viendra-t-il, l'élégant inconnu, l'empanaché vêtu de velours marron et cravate de fourrure blanche ? Le temps est orageux, c'est lui, c'est Salvador, les grandes ailes intactes, c'est le génie, c'est le courage, sans la moindre éraflure. André Breton / janvier 1936 », sur l'exemplaire conservé aux archives de la Fondation Gala-Salvador Dalí (n°4103) ; *Au Lavoir noir* (1936), *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 667-672, et la notice de Marguerite BONNET, *ibid.*, p.1688-1691.

l'exposition d'objets à la Galerie Charles Raton, un *Veston aphrodisiaque*, sur lequel sont accrochés des verres ; il poursuit ainsi son utilisation des liquides mais utilise, à la place du lait, de l'alcool⁹⁸⁶. Deux articles sont rédigés à l'occasion de cette exposition : à « Crise de l'objet », texte sérieux de Breton, répond « Honneur à l'objet ! », article délirant de Dalí⁹⁸⁷. L'écrivain inscrit les recherches menées sur l'objet dans l'histoire du mouvement surréaliste ; il rend hommage à Ducasse, à Rimbaud, à Dalí, à Éluard, à Ernst, à Duchamp ; il mobilise les découvertes récentes de la physique et les nouvelles idées de Gaston Bachelard ; il théorise le lien entre l'objet mathématique et l'objet poétique. Dalí ouvre quant à lui son article par une comparaison entre Platon et la Dame aux camélias ; il se réfère à Marx et à Feuerbach, mais aussi à Jésus-Christ et à la « philosophie des petits Chinois pétillants » ; il s'intéresse « aux croix gammées arithmétiques » et déclare pour finir :

« L'objet surréaliste est impraticable, il ne sert à rien qu'à faire marcher l'homme, à l'exténuer, à le crétiniser. L'objet surréaliste est uniquement fait pour l'honneur, il n'existe que pour l'honneur de la pensée. »⁹⁸⁸

Est-ce avant ou après cet article que Breton rédige « Le 'cas' Dalí », publié en 1938 dans *Anthologie de l'humour noir*, mais daté de 1936 ? Le titre est identique à celui d'une diatribe publiée en Espagne en 1933 par Joan Sacs dans *Mirador*⁹⁸⁹. L'auteur déclarait, suite à sa lecture de *La Femme visible*, que le peintre était confus, presque fou, perdu. Après l'avoir soumis à un diagnostic psychanalytique, le médecin Breton, au

⁹⁸⁶ Voir la description de l'objet dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), *op. cit.*, p. 227.

⁹⁸⁷ « Crise de l'objet » a peut-être été publié à l'occasion de l'expo ; il est reproduit dans *Le Surréalisme et la peinture*, André BRETON, *op. cit.*, p. 353-360.

« Honneur à l'objet ! » est publié dans *Cahiers d'art*, Paris, n°1-2, 1936, p. 53-56, reproduit dans *Oui*, *op. cit.*, p. 280-285.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 285.

⁹⁸⁹ Joan SACS, « El cas Salvador Dalí », dans *Mirador*, Barcelone, 16 mars 1933, p. 7.

contraire, loue l'intelligence et le sens de l'humour de l'artiste. Il cite la définition de l'activité paranoïaque-critique et un extrait de « Apparitions aérodynamiques des êtres-objets ». Néanmoins, lorsqu'il se réfère en plus à *La Conquête de l'irrationnel*, il réduit l'apport de Dalí à un simple enrichissement de son concept de hasard objectif⁹⁹⁰ ; en le ramenant ainsi dans le giron surréaliste, il le pose comme un enfant surdoué à surveiller. Dans « Le Château étoilé », publié en juin 1936 dans *Minotaure*, Breton fait référence à la leçon de Léonard de Vinci à partir d'un vieux mur, à cette capacité « qu'on a dite quelquefois « paranoïaque » à voir l'image née du désir ; cette fois-ci, en revanche, il ne mentionne pas le nom de Dalí⁹⁹¹. Le jeu se poursuit avec la parution en octobre 1936 dans *Minotaure* de « Premières lois morphologiques sur les poils dans les structures molles ». Cet article de Dalí est illustré avec deux photographies anonymes d'une femme à barbe, qui remettent à l'honneur la « déception esthétique » grâce à ce « spectacle grandiosement consternant »⁹⁹² [3.56.]. Dans ses documents personnels, Dalí possède une carte postale de cette femme, légendée avec son nom : Madame Delait [3.57.]. Le rappel du liquide maternel semble évident et suffirait à justifier la publication par Dalí de cette incarnation de l'entité parentale dévorante. Cependant, le

⁹⁹⁰ « Dalí ne perd, en effet, pas de vue que le drame humain ne se dégage et ne s'exaspère de rien tant que de la contradiction qui existe entre la nécessité naturelle et la nécessité logique, ces deux nécessités ne parvenant à fusionner que par éclairs, pour découvrir dans l'éblouissant le pays aussi vite éteint qu'allumé du « hasard objectif » : « L'activité paranoïaque-critique est une force organisatrice et productrice de hasard objectif. » », André BRETON, « Le 'Cas' Dalí », reproduit dans *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 176 (et dans *Anthologie de l'humour noir* (1938), *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1151).

⁹⁹¹ André BRETON, « La Château étoilé » (1936), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 753-755. Un an plus tard, Max Ernst semble partager cet agacement devant la revendication de Dalí de l'invention de la méthode paranoïaque-critique. Dans *Œuvres de 1919 à 1936*, paru en 1937, reprenant aussi l'anecdote de la tache sur le mur de Léonard de Vinci, il explique que son recours au frotage lui sert « à déceler la cause première de l'obsession ou à produire un simulacre de cette cause » ; il montre que son activité de peintre est vouée à « cerner et projeter ce qui se voit en lui », méthode « que plus tard on a appelé « paranoïaque-critique » ; il poursuit ironiquement sans nommer Dalí : « ce terme fort joli et destiné à faire fortune à cause de son contenu paradoxal, me semble être sujet à précautions, étant donné que la notion de paranoïaque y est employée dans un sens qui ne correspond pas à sa signification médicale. », Max ERNST, *Œuvres de 1919 à 1936*, Cahiers d'Art, Paris, 1937, p. 21.

⁹⁹² « Premières lois morphologiques sur les poils dans les structures molles », dans *Minotaure*, Paris, octobre 1936, n°9, p. 60-61, reproduit dans *Oui*, *op. cit.*, p. 293-295 (cit. p. 295).

nom résonne aussi avec l'adjectif *laid* et prend du sens pour un artiste en quête de beauté : celui qui pose en cette année 1936 dans le studio Harcourt [3.58.], pour le photographe de *Vogue*, pour une comtesse, qui accumule les marques de reconnaissance intellectuelle, choisit d'utiliser le portrait d'une femme, qui présente les attributs d'un homme, pour illustrer un article sur un « domaine [...] authentiquement scabreux »⁹⁹³. Dans ce texte, Dalí multiplie les jeux de mots sur un ton comique, mais défend néanmoins l'activité paranoïaque-critique et l'appétit pour le réel qu'elle suscite. Sur ce pied de nez, il s'embarque pour son deuxième voyage aux États-Unis et arrive à New York le 7 décembre 1936, jour de l'inauguration de *Fantastic Art. Dada. Surrealism* ; cette exposition, qui se tient au *Museum of Modern Art* de New York jusqu'au 17 janvier 1937, est organisée par Alfred H. Barr, commissaire que Dalí connaît depuis 1930⁹⁹⁴.

e) La couverture du *Time*

Comme en décembre 1934, la presse est présente lors du débarquement du « célèbre peintre surréaliste espagnol »⁹⁹⁵ [3.59.]. Elle le suit aussi lorsque ce dernier pose à côté de son *Visage paranoïaque* au MoMA⁹⁹⁶ [3.61.]. Le 14 décembre 1936, pour annoncer l'arrivée du surréalisme pour une exposition muséale, le *Time* fait sa couverture avec le visage de Dalí et utilise le portrait réalisé par Man Ray en 1929 [3.60]. Le retentissement de la couverture du « magazine que lit toute l'Amérique »

⁹⁹³ « Premières lois morphologiques sur les poils dans les structures molles » (1936), dans *Oui, op. cit.*, p. 293.

⁹⁹⁴ Salvador Dalí le rencontre chez les Noailles, voir Montse AGUER and Fèlix FANES, « Illustrated biography », dans *Salvador Dalí : The early years* (cat. d'expo. 1994), *op. cit.*, p. 17-48.

⁹⁹⁵ « Salvador Dali, the well known Spanish Surrealist painter, and Mrs. Gala Dali, are snapped here aboard the S. S. Normandie upon arrival in New York City on December 7th. », *corbisimage.com*

⁹⁹⁶ « Salvador Dali, Spanish Surrealist, is shown here with his "Paranoiac Face," which is on exhibition of fantastic art, dada and surrealism being held at the Museum of Modern Art. The painting represents a landscape horizontally and a face vertically. », *corbisimage.com*

laisse à l'artiste un souvenir impérissable⁹⁹⁷. L'image de Dalí, émergeant de la nuit, fusionne avec le monde fantastique du surréalisme. Ce lien semble évident à la lecture de différents écrits publiés aux États-Unis à l'époque. En plus de l'article du *Time* qui pose l'artiste comme l'intérêt majeur du surréalisme⁹⁹⁸, le texte de Georges Hugnet paru dans le catalogue de l'exposition, « *In the light of surrealism* », présente la contribution de Dalí à la théorie du mouvement comme déterminante, ses réflexions comme des « clés fondamentales de la connaissance surréaliste »⁹⁹⁹. Si le peintre condamne des passages de cette préface dans une lettre envoyée à Breton, il ne pointe pas les remarques le concernant et assure même faire « de son mieux » pour promouvoir l'activité surréaliste¹⁰⁰⁰. Dans l'ouvrage *Surrealism*, publié en 1936, Julien Levy octroie à l'artiste une place prépondérante de théoricien puisqu'« aucune innovation fondamentale dans l'idéologie ne fut introduite avant l'arrivée de Dalí en 1929. »¹⁰⁰¹ De même, les références au peintre abondent dans l'ouvrage : l'essai en ouverture met en avant la capacité à peindre des images concrètes du subconscient, le recours à la paranoïa, l'identité espagnole et en particulier catalane de l'artiste¹⁰⁰² ; dans la rubrique « *Play* », Levy publie un extrait de l'article « *The Object as Revealed in the Surrealist*

⁹⁹⁷ L'exposition est un succès commercial et populaire (Lewis KACHUR, *Displaying the marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, op. cit., p. 18) ; voir la réaction de Dalí dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 382.

⁹⁹⁸ Robert S. LUBAR, « Salvador Dalí in America : The Rise and Fall of an Arch-Surrealist », dans *Surrealism. USA*, Isabelle DERVAUX (com.), National Academy Museum (New York), 17 fév. – 8 mai 2005, Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 20.

⁹⁹⁹ « Les contributions poétiques, picturales et critiques de Salvador Dali ont donné une orientation particulière à la recherche surréaliste et une impulsion nouvelle à des expériences créatrices demeurées jusque là tâtonnantes. », Georges HUGNET, « *In the light of surrealism* » (1936), extrait reproduit dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), op. cit., p. 294.

¹⁰⁰⁰ Extrait reproduit dans *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980* (cat. d'expo. 1979), p. 137.

Il publie l'article « I Defy Aragon » dans lequel il s'oppose à nouveau à l'art prolétaire ; dans *Art Front*, mar. 1937, reproduit dans Haim FINKELSTEIN, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, Cambridge, 1998, p. 329-331 (et en français dans *La Vie publique de Salvador Dalí* (cat. d'expo. 1979), op. cit., p. 61)

¹⁰⁰¹ Julien LEVY, *Surrealism* (1936), op. cit., p. 19.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 23-25.

Experiment », paru dans *This quarter* en 1932¹⁰⁰³ ; il reproduit deux photogrammes et le scénario d'*Un Chien andalou*, résume *L'Âge d'or* et met un extrait de *Babaouo* dans la rubrique « *Cinema* »¹⁰⁰⁴ ; la photographie du veston aphrodisiaque se place dans la rubrique « *Fetichism* »¹⁰⁰⁵ ; enfin dans le paragraphe consacré à « Salvador Dalí », le lecteur découvre *Brochure percée, brochée*, un extrait de *L'Amour et la mémoire*, de *Guillaume Tell (un ballet portugais)*, le poème *You could see the ass's bone*, et cinq reproductions de peintures¹⁰⁰⁶.

La couverture du *Time* constitue le premier exemple marquant de l'utilisation publique de son image photographique en tant qu'incarnation du créateur surréaliste. La reconnaissance de son image se mélange alors à celle de son apport théorique et artistique au surréalisme. De plus, la diffusion sur le territoire américain de son portrait lui permet d'expérimenter le lien entre créateur et public, phénomène nécessaire à la poursuite de sa quête narcissique ; son « image spéculaire », devenue « transportable », est offerte à « la masse »¹⁰⁰⁷. Suite à cette publication, Dalí multiplie les portraits privés, seul et avec Gala. Ils dénotent la nécessité pour la créativité et l'identité de l'artiste de mettre en image son identification féminine.

¹⁰⁰³ « Oral description of Articles (perceived only by touch) », Julien LEVY, *Surrealism* (1936), *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁰⁴ Julien LEVY, *Surrealism* (1936), *op. cit.*, p. 66-76.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 157-169.

¹⁰⁰⁷ Les mots sont de Walter Benjamin et concernent « la représentation de l'homme par l'appareil » ; Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), dans *Œuvres*, t.III, *op. cit.*, p. 90.

Cette diffusion internationale est matérialisée par les photographies où Dalí pose avec Harpo Marx, à Hollywood [3.75. à 3.77.]. L'événement est relaté dans les journaux américains, mais aussi en France grâce à *Marianne* et l'article « Le Surréalisme et New York » en mars 1937, qui présente l'image de Dalí avec le comique. L'auteur, Marcel Zahar, est dithyrambique envers le peintre.

f) *Métamorphose de Narcisse*

Probablement au début de l'année 1937, le couple pose à New York devant l'objectif de Man Ray, dans une mise en scène sobre mais signifiante : debout, Dalí fixe Gala qui regarde hors champ [3.62.]. La main gauche de l'artiste est posée sur celle de sa muse, elle-même sur un piédestal. La blancheur de ce support, qui contraste avec les manteaux sombres du couple, conduit le regard vers un objet qui se dresse entre eux : une main de mannequin, présentoir pour bijoux, entourée de fils. Le circuit des regards et celui des mains, de Dalí à Gala, font naître la créativité, ici réifiée. Suite à ce passage devant le regard du surréaliste, l'artiste s'offre aux yeux d'Eric Schaal, photographe allemand émigré aux États-Unis, travaillant pour l'agence Pix¹⁰⁰⁸. Leur collaboration, qui dure jusqu'en 1941, débute par une importante série de portraits [3.65. à 3.74.]. Dalí, en smoking, pose tantôt seul, tantôt avec Gala, sur un canapé luxueux. La séance donne lieu à une déclinaison de situations : des plans larges présentent Dalí dessinant Gala, cette dernière regardant le photographe, son mari ou le dessin [3.65.]. Cadrés plus serrés, des portraits matérialisent leur fusion grâce au contact de leur visage [3.66.]. Le peintre occupe ensuite seul l'attention. Sur des plans larges, il dessine, concentré ou regardant Schaal [3.67. et 3.68.]. Le cadrage se resserre sur son buste et il varie alors les attitudes convenues : de profil ou de trois quarts, l'air dégagé, ou bien fixant l'objectif, tantôt ténébreusement, tantôt malicieusement [3.69. à 3.72.]. Enfin, une série de portraits rapprochés se concentre sur son visage et Dalí semble prendre plaisir à proposer les nuances de son jeu d'acteur [3.73. et 3.74.]. Cette quête de beauté culmine en juin 1937 avec la parution du poème *Métamorphose de Narcisse* ; la couverture de

¹⁰⁰⁸ Sur le photographe, lire *Eric Schaal, Photograph*, Deutscher Bibliothek Frankfurt, 16 jan. – 14 mar. 1998, Weidle Verlag, Bonn, 1998 ; et *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen, Fotografen und ihre Bilder 1928-1997*, Klaus HONNEF, Frank WEYERS, 15 mai – 24 août. 1997, Rheinisches Landesmuseum Bonn, PROAG, Köln, 1997.

Sur la collaboration entre Dalí et Schaal, voir *Dalí versus Schaal*, M. AGUER, M. AUFRAISE, D.A.S., Barcelone, 2006.

l'ouvrage est ornée par un portrait de Gala réalisé par Cecil Beaton en 1936 lors de sa pose avec *Un couple aux têtes pleines de nuages* (1936)¹⁰⁰⁹ [3.80.].

Le poème est la dernière publication réalisée par Dalí aux Éditions surréalistes ; comme *La Conquête de l'irrationnel*, il est traduit et distribué dans le monde anglo-saxon par Julien Levy¹⁰¹⁰. L'artiste envoie une première version à Éluard dans un courrier en avril ; il insiste alors pour que Breton n'ait pas connaissance du *Mythe de Narcisse*, qui devient ensuite *Métamorphose de Narcisse*¹⁰¹¹. Ce titre est également donné à une toile de 1937¹⁰¹² dont la reproduction en couleur et deux détails en noir blanc sont insérés au début de l'ouvrage, dédié à Paul Éluard. Après une courte description de la peinture, le poème débute par un préambule en prose qui condense les réflexions de Dalí sur la poésie et son rôle au service du surréalisme. En exergue, une citation de Breton issue de « Qu'est-ce que le surréalisme ? » (1934) met en avant « la méthode paranoïaque-critique ». Dalí prouve ensuite la puissance de son instrument grâce à la présentation du premier poème et du premier tableau « obtenus entièrement d'après l'application intégrale de la méthode paranoïaque-critique ». Il reprend « les détails exacts » de Stendhal, la nécessité d'une poésie aussi précise que les mathématiques et synthétise ses idées dans cette formule : « Le poète doit, avant qu'il

¹⁰⁰⁹ Les quatre ouvrages qu'il publie aux Éditions surréalistes comportent tous des portraits photographiques : Gala pour *La Femme visible*, le photomontage de Gala et Dalí pour *L'Amour et la mémoire*, Dalí pour *La Conquête de l'irrationnel* et Gala et une peinture du couple pour *Métamorphose de Narcisse*.

¹⁰¹⁰ *Métamorphose de Narcisse*, Éditions surréalistes, Paris, juin 1937 (non paginé) ; *Metamorphosis of Narcissus*, traduction par Francis Scarpe, Julien Levy Gallery, New York, 1937.

¹⁰¹¹ « Je t'envoie [...] mon dernier poème où tu verras où j'en suis, il ne peut pas être publié en entier puisque je vais l'éditer, accompagné d'un tableau paranoïaque qui l'illustre mot pour mot. [...] Qu'en penses-tu avec l'illustration ? C'est le plus paranoïaque que j'ai fait jusqu'ici. [...] Ne montre rien de tout cela à Breton, c'est confidentiel », extrait d'une lettre de Dalí reproduit dans Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 477.

¹⁰¹² Sur l'importance de *Métamorphose de Narcisse* et le lien puissant entre le poème et le tableau, lire Claire NOUVET, « Salvador Dalí : fleur de mort, main coupée », dans *Lire Dalí*, Frédérique JOSEPH-LOWERY (éd.), op. cit., p. 17-57 ; et Ruth AMOSSY, *Dalí ou le filon de la paranoïa*, op. cit.

ce soit, prouver ce qu'il dit. »¹⁰¹³ Un dialogue entre deux pêcheurs de Portlligat rappelle l'acuité de la sagesse populaire et conduit à la « notion psychanalytique de complexe », alors liée chez un garçon à sa trop grande attention pour son image spéculaire. Si la toile est annoncée par le peintre comme l'illustration du poème, le préambule, les derniers vers et la couverture de l'ouvrage renvoient à son utilisation de la photographie. Au portrait de Gala par Cecil Beaton répond en effet la fin de *Métamorphose de Narcisse* :

« Quand cette tête se fendra,
Quand cette tête se craquèlera,
Quand cette tête éclatera,
ce sera la fleur,
le nouveau Narcisse,
Gala –
mon narcisse. »

Le processus d'identification féminine, symbole de sa quête de beauté, trouve ici son accomplissement. Le portrait photographique confirme l'importance de cette expérience avec le photographe de *Vogue* en 1936¹⁰¹⁴ : il symbolise à la fois l'élan donné et l'unité narcissique atteinte. Comme l'explique Claire Nouvet, « Gala, le nouveau Narcisse, ne supplante pas l'image du moi ; elle ne fait que prolonger l'ambivalence de cette image qui marque la contamination originelle du « moi » par « l'autre » et de « l'autre » par le « moi ». »¹⁰¹⁵ Ce constat établi à partir de l'analyse du poème et de la toile est aussi applicable à l'utilisation de l'image photographique du peintre et de sa muse ; le

¹⁰¹³ *Métamorphose de Narcisse* (1937), *op. cit.* ; l'importance de cette formule est attestée par le courrier envoyé à Éluard dans lequel Dalí, répondant à une demande de commentaires, la pose comme la première fonction de son activité poétique : « Avant tout il pense que les poètes doivent avant tout pouvoir fournir des preuves aux choses qu'ils racontent, ceci lui a été permis grâce à l'invention de la méthode paranoïaque-critique, qui est sa découverte capitale et la plus importante. », voir *Lettres à Gala, 1924-1948*, Paul ÉLUARD, *op. cit.*, p. 476-477.

¹⁰¹⁴ Sur la dernière page, l'édition originale mentionne « La photographie de la couverture est de Cecil Beaton ».

¹⁰¹⁵ Claire NOUVET, « Salvador Dalí : fleur de mort, main coupée », dans *Lire Dalí*, Frédérique JOSEPH-LOWERY (éd.), *op. cit.*, p. 17-57.

parallèle se poursuit lorsque la chercheuse aborde la beauté incorruptible du simulacre et postule chez Dalí un « effondrement de toute différence entre « ego » et « imago » ». La pétrification de l'artiste dans la multiplicité des images photographiques lui permet ainsi de fixer les étapes de sa quête narcissique et d'annihiler les angoisses qu'elle suscite. Ainsi, le mythe de Narcisse, titre originel de son poème, se termine dans la tradition par la mort du jeune homme ; la métamorphose de Narcisse évoque en revanche une transformation accomplie, celle du papillon annoncée par Breton. L'incarnation par Gala de cette nouvelle image de lui-même n'est donc qu'une ultime facette, celle qui complète la quête de beauté.

Pour illustrer ce rôle salvateur de l'image photographique, il est tentant de dater un portrait de Dalí aux alentours de 1937 : dans un lieu-dit uniquement accessible par la mer, Punta dels Tres Frares, dans la calanque Galladera, entre le cap de Creus et El Port de la Selva, l'artiste pose tel le Narcisse du préraphaélite John W. Waterhouse [3.79.]. Allongé sur les rochers, tranquillement accoudé, il contemple fièrement son reflet dans l'eau et ne semble absolument pas craindre un quelconque danger. Bien au contraire, habillé en citadin, il a dompté l'environnement minéral et morbide ; avec la complicité du regard de Gala, probablement derrière l'objectif¹⁰¹⁶, il s'est emparé du mythe, l'a digéré et est à même de jouer avec son image.

III.B.3. Portraits surréalistes de l'artiste

Dans le cheminement qui conduit Dalí à se découvrir dans des mises en scène photographiques publiées, deux épisodes majeurs de l'année 1938 font office de laboratoire. Ils condensent les fonctions exploitées par l'artiste et témoignent de la chute du masque sur des tableaux photographiques privés. Le premier événement possède un

¹⁰¹⁶ Les archives du Centre d'études de la Fondation Gala-Salvador Dalí possèdent le négatif ; Rosa Maria MAURELL I CONSTANS, « Dalí et le mythe de Narcisse », *El Punt*, 25 décembre 2005.

caractère public et le relie pour la dernière fois à une manifestation surréaliste à Paris : l'Exposition Internationale du Surréalisme se tient à la Galerie Beaux-Arts de Georges Wildenstein, du 17 janvier au 22 février 1938. Ensuite, à partir de septembre, il réside avec Gala à Roquebrune-Cap-Martin dans la maison de Coco Chanel¹⁰¹⁷. Son activité créative intense est alors couverte par un photographe allemand, Wolfgang Vennemann¹⁰¹⁸ ; Dalí profite de ce regard étranger pour scénariser de nombreuses prises de vue.

a) Exposition surréaliste de Paris

Dalí, au même titre que Max Ernst, est conseiller spécial de l'Exposition Internationale du Surréalisme à Paris, en janvier 1938, probablement grâce à Marcel Duchamp. Ce dernier symbole d'une collaboration avec le mouvement surréaliste bénéficie d'une couverture médiatique importante et internationale, des journaux comiques aux magazines de modes, en passant par la presse généraliste¹⁰¹⁹ ; les nombreuses photographies de Denise Bellon, Josef Breitenbach, ou Raoul Ubac notamment, rendent compte de ce que Simone de Beauvoir qualifie d'« événement le plus marquant de cet hiver »¹⁰²⁰. Dès l'entrée dans la cour intérieure menant à la galerie, le visiteur est confronté à une œuvre de Salvador Dalí : le *Taxi pluvieux* [3.82. à 3.85.]. L'objet sculptural agrège les thématiques récurrentes dans l'univers créatif de Dalí : un mannequin féminin à perruque blonde à la place du passager, des escargots en liberté,

¹⁰¹⁷ « Bien que les cartes de Gala nous eussent assuré que ce ne serait pas encore la guerre, nous quittâmes prudemment l'Italie pour nous rendre à la Posa, à Roquebrune près de Monte-Carlo, chez Coco Chanel. Je restais quatre mois chez elle en compagnie du grand poète Pierre Reverdy. Reverdy est le poète intégral de la génération des cubistes. Il est « massif », anti-intellectuel et le contraire de moi en tout. », *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 409-410.

¹⁰¹⁸ Il a réalisé des photographies en Afrique durant les années 20 et 30, puis sur le front ouest durant la seconde guerre mondiale.

¹⁰¹⁹ Denise Bellon, par exemple dans *Paris Magazine*, avril 1938, n°80 ; mais aussi *Vogue*, *Marianne*, *Marseille Libre* ; voir Lewis KACHUR, *Displaying the marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, op. cit., p. 37-38.

¹⁰²⁰ Simone DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Gallimard, Paris, 1967, p. 332.

une végétation abondante, un mannequin dont la tête est ceinte par une mâchoire de requin à la place du conducteur, remplissent un taxi dans lequel il pleut sans discontinuer. Jointes aux photographies destinées au public américain, des légendes décrivent l'œuvre et révèlent qu'elle est issue de l'esprit de Dalí¹⁰²¹. Créés par les artistes, seize mannequins de cire sont ensuite présentés avant d'atteindre l'espace central de l'exposition. La fascination qu'ils sont censés provoquer est appuyée par le recours aux gros plans ou aux vues en contre-plongée : la diffusion de l'événement dans la presse relève donc en grande partie d'une mise en avant visuelle de l'excentricité. La collaboration avec le monde de la mode et du design est aussi abordée puisque le mannequin de Dalí porte « une cagoule mauve de chez Schiaparelli » et que son sofa-lèvre est exposé dans le magasin de Jean-Michel Franck, juste à côté de la galerie¹⁰²² [3.86. et 3.87.]. L'aspect corrosif de la révolution surréaliste semble enterré, voire discrédité par les « objets de scandale pour effaroucher le bourgeois »¹⁰²³. Émanant d'un journaliste de *La Flèche*, organe du Parti frontiste, alors ancré à gauche, cette remarque prend une valeur particulière à la lecture de la suite de l'article. L'auteur vante en effet la qualité des toiles exposées ; les inscrivant dans les traces de celles de « Bruegel, Bosch, Goya », il ne cite qu'un nom : « un peintre domine incontestablement cet ensemble, c'est Salvador Dalí, qui rend l'invraisemblable réel. »

¹⁰²¹ « 1938 - Paris, France: Close up of blonde model sitting in taxicab. the idea is said to have come to the mind of Salvador Dali, Spanish surrealist, when he hailed a taxi during a rainstorm in Milan. This object is shown in Paris. », corbisimage.com

« 1938 - Paris, France: the 1st object to meet the eye of the visitors to the exposition was a motor car wreathed in ivy. It was described in the catalogue as "Rainy Taxicab." Inside a blonde-haired model in evening dress. The idea is said to come to the mind of Salvador Dali, Spanish surrealist, when he hailed a taxi during a rainstorm in Milan. As the taxi stopped the rain stopped. He is quoted as saying "wouldn't it be strange if it were raining inside the cab." », corbisimage.com

¹⁰²² Il présente aussi au même moment son chapeau-chaussure, réalisé avec Elsa Schiaparelli ; la photographie de Caillet sur laquelle le mannequin Gala reflète le mannequin de cire illustre parfaitement l'analogie entre être et objet [3.92.].

¹⁰²³ André BOLL, « Exposition internationale surréaliste », « Arts et Lettres. Ce qu'il faut voir, lire, entendre. », dans *La Flèche*, n°103, 29 janvier 1938, p. 4.

En plus des images documentant les œuvres, les photographes sont mis à contribution pour des portraits théâtralisés. Sous l'œil de Denise Bellon, Dalí se joue de la hiérarchie entre créateur et créature : la tête de cire, entourée par la mâchoire de requin, est centrale entre les profils de Dalí et son mannequin [3.88.]. Sur un autre portrait de la photographe de l'agence Alliance-Photo, l'artiste porte un mannequin acéphale, devant l'œuvre de Maurice Henry [3.89.]. Une photographie de groupe, prise à l'occasion de la « performance »¹⁰²⁴ d'Hélène Vanel – « L'iris des brumes, Danseuse surréaliste »¹⁰²⁵ –, remet à l'honneur la pratique de l'enregistrement collectif [3.90.]. Sur l'idée de Dalí, l'actrice danse à moitié nue, autour d'un brasero telle Salomé de Gustave Moreau, décrite par Huysmans dans *À Rebours*. C'est avec un halo de sorcellerie hystérique que la scène se joue sous le bas plafond recouvert de sacs de charbon : égorgement de poulet, convulsions, extase, rythment les mouvements de la jeune femme [3.91.]. Probablement avant ce spectacle, les surréalistes lui témoignent leurs respects : Éluard, Man Ray, Hugnet et un quatrième admirateur sont agenouillés très respectueusement sous la main droite ouverte de la diablesse. Dalí, de dos sur le cliché, le plus fanatique devant l'idole, est presque relevé, face à sa main gauche, mimant ainsi sa prééminence¹⁰²⁶. Complètement sur la droite, Paalen debout la fixe les mains dans les poches, insensible aux forces convoquées par les yeux révulsés de la danseuse. Duchamp comme Breton sont absents de cette photographie de groupe qui consacre la place de Dalí.

¹⁰²⁴ Une autre performance est prévue lors de cette exposition : « Le descendant authentique de Frankenstein, l'automate « Enigmarelle », construit en 1900 par l'ingénieur américain Ireland, traversera, à minuit et demi, en fausse chair et en faux os, la salle de l'Exposition surréaliste ». Selon Didier Plassard, « Enigmarelle était un automate vieux de 40 ans qui pouvait marcher, écrire son nom et faire de la bicyclette grâce à la complicité d'un nain caché dans la structure métallique. Son visage était féminin et modelé en cire », dans *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Didier PLASSARD *op. cit.*, p. 334.

¹⁰²⁵ André BRETON, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 862.

¹⁰²⁶ La faible qualité de la reproduction permet tout de même une hypothèse : la forme de la main droite de Dalí suggère qu'il tient un appareil. De sa main gauche part un fil, comme pour un déclencheur à distance. Dalí ne serait-il pas en train de prendre une ou plusieurs photographies ?

Entre les photographies d'objets diffusées dans la presse et les portraits théâtralisés de Dalí, du groupe ou de ses créatures, *a priori* privés, le succès de l'artiste est encore une fois conséquent. Cependant, à la différence des précédentes expériences, Dalí apparaît ici non masqué et sans Gala, en tant qu'incarnation du créateur délirant, au milieu d'un univers dont il règle les codes. Sa résidence chez Coco Chanel à partir de septembre 1938 confirme l'exploration intense de cette pratique photographique : sa personnalité et ses productions sont disposés dans un monde mis en scène.

b) Roquebrune

Une série de photographies semble avoir été prise à l'occasion de la venue du photographe allemand Wolfgang Vennemann¹⁰²⁷. Leur destination est inconnue mais la conservation de certaines d'entre elles dans les archives de l'artiste témoignent de leur importance¹⁰²⁸. Certains portraits mettent en avant sa personnalité délirante et le présentent seul en présence d'un objet : en pied avec un fusil, cadrés sur son buste en triturant des œufs sur le plat, en gros plan sur sa bouche fleurie et une cigarette [3.93., 3.104., 3.105.]. D'autres insistent sur le créateur et le placent en « action » ou parmi ses productions : dessinant dans les hautes herbes autour de la demeure, fièrement adossé devant *L'Énigme sans fin* (1938), réduit à la dimension de ses toiles par une haute contre-plongée qui révèle dans le même temps son intense productivité, travaillant sur *L'Énigme de Hitler* (1938), semblant réfléchir aux concordances entre *Débris d'une automobile donnant naissance à un cheval aveugle mordant un téléphone* (1938), des œufs sur le plat et un téléphone, cherchant à fusionner avec la silhouette féminine de *Espagne* (1938) [3.94. à 3.100]. D'autres encore rappellent l'importance de Gala :

¹⁰²⁷ Toutes les photographies ne lui sont pas attribuées officiellement mais le fait que Dalí porte *a priori* les mêmes vêtements sur toutes les images laisse penser que Vennemann en est l'auteur.

¹⁰²⁸ La Société des Bains de Mer de Monte-Carlo en conserve une partie, ce qui autorise deux hypothèses : elle est à l'origine de la venue du photographe dans le but de documenter l'activité artistique et culturelle de la région ; Dalí les a léguées postérieurement lors de son rapprochement avec la principauté.

comme modèle, comme juge, comme femme impressionnante à impressionner [3.101. à 3.103.]. Les derniers, enfin, proposent des scènes dans lesquelles se mélangent tous ses ingrédients. Sur l'un de ces portraits fantasmatiques, Dalí peint, allongé sous un bureau, à côté des jambes croisées d'une femme assise, lisant un journal, mais dont l'identité est supprimée par le cadrage [3.106]. Sur un autre, il est couché sur le linteau d'une grande cheminée, son fusil à portée de main ; dérangé dans la lecture d'un important ouvrage, il s'apprête à réceptionner l'appel téléphonique que lui apporte un domestique [3.107].

L'ensemble de ces images achèvent la maturation du processus d'utilisation de la photographie par Dalí. La valeur de document est mise à profit pour témoigner de l'extravagance de sa personnalité et valide la pertinence de sa créativité ; de même, le réel enregistré fonctionne comme preuve de la surréalité défendue par l'artiste. Il se lance alors véritablement dans l'occupation des médias, principalement américains, en diffusant des photographies qui brillent par l'exploitation théâtralisée des recettes surréalistes. Grâce à sa propre mise en avant et à l'utilisation d'accessoires et d'artifices de composition, il s'offre au public et joue sur le trouble entre créateur et créature, entre représentation et incarnation du fantasme.

III.C. L'occupation des médias américains

En janvier 1939, Dalí emménage rue de l'Université. À cette occasion, il invite des amis mais aussi des journalistes qui réalisent des portraits pour lesquels il pose fièrement avec son ours empaillé dans la vaste entrée de son nouvel appartement ; son image (photographique) est désormais entièrement contrôlée [3.108. et 3.109.]. Quelques jours plus tard, il effectue son troisième voyage aux États-Unis où il reste jusqu'en juillet 1939 ; sa personnalité médiatique est renforcée au moyen d'une stratégie du scandale.

III.C.1. Stratégie du scandale

a) Le manifeste de rue

L'utilisation du scandale par Dalí, grâce à la photographie, débute de façon involontaire : « *Violent act of the week* », un entrefilet paru dans *Life* le 27 mars 1939, est accompagné d'un portrait de Dalí réalisé lors de son passage au poste de police [3.111.]. Le 16 mars, l'artiste a décoré une vitrine pour le magasin *Bonwitt Teller*¹⁰²⁹. Le directeur, probablement inquiet devant cette « vraie vision surréaliste dalinienne », en modifie la composition. Fou de rage, le Catalan renverse une baignoire installée dans sa mise en scène, ce qui brise la vitrine ; personne n'est blessé mais la police de New York l'arrête et les photographes immortalisent les dégâts commis ainsi que son entretien et sa sortie du commissariat avec l'inspecteur en charge de l'affaire¹⁰³⁰ [3.110., 3.112., 3.113.]. L'événement relaté dans *Paris-Soir* traverse l'Atlantique¹⁰³¹. À New York, il assure la publicité de son exposition qui vient d'ouvrir chez Julien Levy.

¹⁰²⁹ « Ce manifeste, en pleine rue, devait fatalement attirer l'attention des passants et leur montrer ce qu'était une vraie vision surréaliste dalinienne. », *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 411.

¹⁰³⁰ « The hole in the Bonwit Teller store at Fifth Avenue and 56th Street, was caused by Salvador Dali, officials of the store say. The 35-year-old Catalan leader of the surrealist school of art allegedly let his temperament get the best of him when displays in the window designed by him were changed without his permission. He is said to have crashed through the window while venting his rage on the changed display. He was booked on a charge of malicious mischief. », corbisimage.com

« Salvador Dali, Spanish surrealist painter, leaves police station after receiving a suspended sentence on a disorderly charge », corbisimage.com

Ces deux photographies sont publiées dans le *Daily Mirror*, « Bathtub Bests Surrealist Dalí », le 17 mar. 1939, reproduit dans Lewis KACHUR, *Displaying the marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, op. cit., p. 112.

¹⁰³¹ Paul Éluard le mentionne dans une lettre envoyée en mars 1939 à Gala et, lucide, il constate : « en tout cas cela n'a pas dû nuire, au contraire, à son exposition » ; Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, op. cit., p. 295.

b) Le requin en robe de chambre

Le 21 mars 1939, Dalí présente dans la galerie de Julien Levy les œuvres fiévreusement réalisées chez Coco Chanel¹⁰³². Eric Schaal couvre la préparation et le vernissage, documentant ainsi l'attitude confiante du peintre et la réussite de l'événement [3.114. à 3.119.]. L'exposition est un tel succès que *Life* décide d'y consacrer une double page illustrée. « *New Yorkers stand in line to see his six-in-one surrealist painting...* » paraît le 17 avril 1939 [3.123.]. Un court texte rend compte de l'attrait incroyable pour la peinture de Dalí comme de la critique qu'elle suscite. L'artiste est ensuite présenté comme « un des plus riches jeunes peintres dans le monde », qui a vendu, pour 25000 dollars, 21 de ses toiles en deux semaines. Telle une publicité, l'article indique les prix de *L'Énigme de Hitler* et de *L'Énigme sans fin*, encore à vendre ; la première est reproduite en couleur sur la page de gauche, la seconde, « la plus compliquée des doubles images de Dalí » est détaillée par un bandeau vertical sur la page de droite. S'ajoute la reproduction couleur du *Sommeil* sous celle de *L'Énigme de Hitler*. Encadré par le texte et les images, un portrait photographique de Dalí est ainsi légendé : « *Painting in his New York hotel room, surrealist Dalí, 36, was caught wearing shark jaws by Life's photographer* ». C'est Eric Schaal qui s'est rendu dans la chambre de Dalí, à l'hôtel St Moritz de New York, afin d'effectuer une série de photographies [3.120. à 3.122.]. En plus des mises en scène du couple et des portraits en gros plan, le photographe réalise des images du peintre devant *Shirley Temple, the Youngest, Most Sacred Monster of the Cinema in Her Time* (1939), pinceau et palette à la main, en robe de chambre et la tête ornée de la mâchoire de requin utilisée en 1938 lors de l'exposition surréaliste de Paris. L'image publiée dans *Life* ne montre pas la toile mais la laisse supposer par la position de profil du peintre et la tenue de ses outils.

¹⁰³² Il rédige aussi le texte du catalogue, « Dalí, Dalí ! », reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 302-304.

L'incongruité de la mâchoire de requin, qui induit le jeu dévoré / dévorant¹⁰³³, souligne surtout, au sein de cette double page consacrée aux ventes de Dalí, son appétit carnassier. Si l'artiste rappelle ainsi l'importance de la comestibilité dans son approche du réel¹⁰³⁴, il ne refuse certainement pas cette connotation financière ; au même moment, il utilise l'image du requin dans un courrier adressé à Buñuel pour lui expliquer qu'il refuse de lui prêter de l'argent : « Vive l'individualisme des requins (marquis de Sade) qui mangent les faibles »¹⁰³⁵. De même, le fait de travailler en robe de chambre pose pour la première fois le thème principal décliné sur ses portraits publiés par la presse : le lien au sommeil [3.124. à 3.126]. L'artiste dort – comme lors d'un concours de confection de lit organisé en avril par l'hôtel Warwick de New York¹⁰³⁶ –, travaille près de son lit, dans son lit, ou est allongé lorsqu'il dessine¹⁰³⁷. La référence à l'exploitation du rêve surréaliste est évidente ; elle transforme alors ces portraits en équivalents des toiles de l'artiste qui ne nécessitent plus d'explication puisqu'ils parlent directement à l'inconscient. Liés à des légendes descriptives succinctes, voire à la mention de profits considérables, ils contribuent à aiguïser l'intérêt pour sa conduite scandaleuse mais enviable, au sein d'une nation où le travail détient une valeur primordiale. Ils appauvrissent ainsi le message social critique surréaliste au profit de l'exaltation du plaisir et du délire créatif de Dalí. Le processus est identique sur un portrait photographique de Dave McClane : grâce à une surimpression, la

¹⁰³³ Dans « Le Grand masturbateur » (1930), Dalí fait déjà référence à des photographies de requin.

¹⁰³⁴ « La mâchoire est notre meilleur instrument de connaissance philosophique. », *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 22.

¹⁰³⁵ Agustín SANCHEZ-VIDAL, « Dalí-Buñuel : Encuentros y Desencuentros », p. 23-77, dans *Ola Pepín ! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Collectif, op. cit., p. 71.

¹⁰³⁶ « Salvador Dali, Surrealist painter is shown resting in his elongated bed during the bed-making contest at the Hotel Warwick on April 26th, in which celebrities participated. The purpose of the umbrella was unexplained, but it is the idea of Dali. », corbisimage.com

¹⁰³⁷ « Spanish surrealist Salvador Dali doesn't dally when an idea bubbles through. He immediately imprisons the impression on paper. Hence, here he is drawing instead of drawing a bath, as he had set out to do. », corbisimage.com

réification de Dalí devient réalité, son image, celles d'un téléphone et d'une montre, s'imbriquant les unes aux autres [3.130.]. Néanmoins, la légende se contente de faire allusion à l'utilisation récurrente de ces objets par le « représentant en chef du surréalisme »¹⁰³⁸.

En mai 1939, Breton publie dans le numéro 12-13 de *Minotaure* « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste ». Déclarant que Dalí professe « la réduction de tous les peuples de couleur à l'esclavage », il lui « ferme les portes » du surréalisme¹⁰³⁹. Le discrédit moral entraîne chez Breton la critique de la peinture de l'artiste, tout juste auréolée par le succès commercial chez Julien Levy ; les termes qu'il emploie résonnent alors avec l'utilisation photographique par l'artiste d'un surréalisme photogénique lié à un appauvrissement du discours :

« À force de vouloir raffiner sur sa méthode paranoïaque, on observe qu'il commence à verser dans un divertissement de l'ordre des *mots croisés*. »¹⁰⁴⁰

De même, Breton n'est pas étonné de l'intérêt que Dalí suscite dans la presse comme parmi les collectionneurs, « vu chez ce dernier le goût de plaire poussé au paroxysme »¹⁰⁴¹. Ironie de l'histoire, au moment de cette exclusion, l'artiste signe un contrat avec la DWF pour la création d'un pavillon à la *World's Fair* de New York, dont le thème officiel est *Building a world of tomorrow* : chaque attraction de son

¹⁰³⁸ « Acme Roto Service Photographer Dave McClane's Surrealistic impression of Surrealism's chief exponent is shown. This is a photographic phantasmagoria in which a clock and a telephone--two symbols used repeatedly by Dali--overshadow, but do not obscure the sharp, intellectual features of the 36-year-old master. », corbisimage.com

¹⁰³⁹ « Je ne sais pas quelles portes une telle déclaration peut faire ouvrir à son auteur en Italie et aux États-Unis, pays entre lesquels il oscille, mais je sais quelles portes elle lui ferme. Je ne vois pas après cela, comment on pourrait tenir compte de son message dans les milieux indépendants », André BRETON, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », dans *Minotaure*, n°12-13, Paris, mai 1939, reproduit dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 194.

¹⁰⁴⁰ André BRETON, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste » (1939), dans *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 194.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*

Dream of Venus, « maison de foire de demain », se basera sur « les théories et principes surréalistes »¹⁰⁴².

c) *Dream of Venus*

La foire surréaliste

Ce projet naît dans l'esprit de Julien Levy suite au succès de l'exposition du surréalisme de 1938 à Paris¹⁰⁴³. Inauguré le 15 juin 1939, situé dans l'*Amusement Zone*, et non dans le secteur « Art » de la *Communications Zone*, le pavillon conçu par Dalí se présente comme l'antithèse architecturale du *Trylon et Périsphere*, emblème de la foire que Dalí a déjà détourné lors de son exposition en mars dans la galerie de Levy [3.118.]. Face à ces symboles sexuels modernes et épurés, l'artiste érige le *Dream of Venus*, gâteau architectural blanc avec de pâles reflets bleus et roses, aux protubérances organiques et disproportionnées [3.150.]. L'écho aux façades de Gaudí, au mobilier urbain de Guimard, à la construction du Facteur Cheval, « véritable et unique 'palais fossile' existant »¹⁰⁴⁴, est évident. L'intérieur de l'attraction permet au visiteur de déambuler dans des salles à l'ambiance surréaliste, imaginées par Dalí avec la collaboration de Levy¹⁰⁴⁵ et Edward James. La série impressionnante de photographies prise par Eric Schaal témoigne de l'activité de l'artiste et de Gala, qui profitent de

¹⁰⁴² « It is proposed to construct a surrealist walk-through... in the manner of the old type 'funny house' but with each attraction translated into terms of surrealism, based accurately upon surrealist theory and principles – thus the 'funny house' of tomorrow. », « Surrealist House » proposal in DWF Inc File, NYPL ; reproduit dans *Salvador Dalí's Dream of venus. The Surrealist funhouse from the 1939 World's Fair*, Ingrid SCHAFFNER, Photographs by Eric Schaal, Princeton Architectural Press, New York, 2002.

¹⁰⁴³ Lewis KACHUR, *Displaying the marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, op. cit., p. 106.

¹⁰⁴⁴ *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, op. cit., p. 87.

Breton le visite en 1931 pour la première fois et lui dédie un poème dans *Le Revolver à cheveux blanc* (1932), dans O.C., t.II, op. cit., p. 89-90, voir la notice *ibid.*, p. 1342-1343.

¹⁰⁴⁵ Il rédige un texte surréalisant que l'on entend en fond sonore pendant la visite du pavillon ; ce monologue est récité par l'actrice Ruth Ford, la soeur de Charles Henri Ford, éditeur de *View Magazine* (1940 à 1947).

l'objectif pour poser comme les démiurges d'un univers complet¹⁰⁴⁶ [3.141. à 3.149.]. Les décors peints, les objets et les mannequins rappellent des créations de l'artiste¹⁰⁴⁷. Il réutilise l'idée du taxi mais y place cette fois un voyageur plus célèbre, Christophe Colomb, afin d'insister sur sa parenté avec le découvreur de l'Amérique [3.149. et 3.152.]. Un bassin offre au spectateur la possibilité de voir onduler une sirène, dans la lignée de l'Ondine du *Locus Solus* de Roussel ou de la muse de « L'air de nager », célébrée par Breton¹⁰⁴⁸ [3.155. et 3.156.]. Enfin, au cœur d'une chambre où domine la couleur rouge, Vénus est plongée dans ses rêves : au dessus de son lit bordé par un imposant miroir, une femme, au milieu des fleurs, recommande le silence [3.153. et 3.154.].

L'érotisme se dégageant du pavillon l'emporte largement sur la pulsion morbide habituellement associée par Dalí à ses mannequins. Cette image d'un surréalisme de foire est relayée par la presse – *Life*, *Time*, *Vogue*, *New Yorker*¹⁰⁴⁹ – qui diffuse des photographies. Néanmoins, en comparant les kodachromes pris par Eric Schaal, probablement avant l'ouverture au public, et les photographies publiées le 3 juillet 1939

¹⁰⁴⁶ La Fondation Gala-Salvador Dalí a acheté en 2005 les archives photographiques d'Eric Schaal et un des nombreux trésors contenu dans ce fonds est la série de kodachromes prise lors de l'inauguration du pavillon (parmi les premières photographies couleurs utilisées dans le photojournalisme).

¹⁰⁴⁷ Dalí peint sur les murs les montres molles de *La Persistance de la mémoire* (1931) ; un mannequin à tête de fauve, une chevelure à la main porte un costume qui mélange le martyr de Saint Sébastien aux verres du *Veston aphrodisiaque* (1936).

¹⁰⁴⁸ En mai 1934, il rencontre Jacqueline Lamba, effectuant alors un numéro aquatique dans un music-hall (*O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1544) ; elle lui inspire un poème, *L'Air de l'eau* (1934, *ibid.*, p. 393-408) et confirme la valeur prophétique de *Tournesol*, poème de 1923, qu'il détaille dans « La Nuit du tournesol » en juin 1935 dans *Minotaure* (*ibid.*, p. 724-735).

¹⁰⁴⁹ Lewis KACHUR, « Los fotografos y el « sueño de Venus » de Dalí », dans *Dalí. Cultura de masas* (cat. d'expo. 2004), *op. cit.*, p. 232-237.

Lewis KACHUR, « Staging Dalí : the Dream of Venus pavilion and the performative at the 1939 World's Fair », dans *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, Hank HINE, William JEFFET and Kelly REYNOLDS (ed.), *op. cit.*, p. 215-219.

Ingrid SCHAFFNER, *Salvador Dalí's Dream of venus. The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, *op. cit.*

dans *Life*¹⁰⁵⁰, un détail symbolise la censure subie par Dalí : les sirènes, les Vénus, supposées avoir le buste nu, sont recouvertes [3.153. à 3.156.]. Par ailleurs, sa collaboration avec des photographes pour l'élaboration des costumes des mannequins révèle un projet plus conforme au processus créatif de Dalí et confirme l'importance de l'image photographique pour la conception d'un espace cumulant activité délirante et réalité.

Les vénus aux crustacés

Dans une importante embrasure placée entre le nom du pavillon et la tête de poisson qui sert de caisse à l'entrée, se dresse la photographie d'une sirène, réalisée par Horst. P. Horst et retouchée à l'encre par Dalí¹⁰⁵¹ [3.140.]. Sortie des flots, écrasant la plage de ses immenses palmes, cette Vénus à la poitrine appétissante rappelle que la femme peut être dominante et dangereuse. L'image offerte au public est rapidement recouverte mais elle témoigne d'un abondant travail de recherche mené avec des photographes, mobilisés par Levy et Dalí. Avec George Platt Lynes, exposé depuis 1932 chez le galeriste, le renommé photographe de mode Horst P. Horst¹⁰⁵², et Murray Korman, qui travaille pour la publicité¹⁰⁵³, le Catalan s'autorise l'exploration poussée de la mise en scène de femmes nues. Plusieurs types d'images sont réalisés : la capture du moment créatif avec l'artiste et le mannequin [3.134.] ; le portrait de la Vénus seule,

¹⁰⁵⁰ Le journal propose une visite de la foire dans laquelle sont publiées deux photographies de l'intérieur du pavillon de Dalí et une de la façade extérieure ; « Life goes to the '39 World's Fair », dans *Life*, New York, 3 juil. 1939.

¹⁰⁵¹ Pour des informations sur les photographes présents lors de la conception du pavillon, lire *Salvador Dalí. Dream of Venus*, M. AGUER (cur.), Teatre-Museu Dalí, Figueres, 20 déc. 1999 – 28 fév. 2000, Museum of contemporary Art, North Miami, 14 mar. – 30 juin 2002, The Museum of contemporary Art, Miami, 2002 ; et Lewis KACHUR, *Displaying the marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, op. cit.

¹⁰⁵² Il rencontre Salvador Dalí chez Coco Chanel ; Martin KAZMAIER, *Horst, six décennies de photographies*, Schirmer / Mosel, Paris-Munich, 1991, p. 10.

¹⁰⁵³ Lewis KACHUR, *Displaying the marvelous, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, op. cit., p. 115 et sq.

retouché ou non [3.136. à 3.140.] ; celui du créateur accompagné d'un morceau de créature [3.135] ; enfin des photographies de groupe insistant sur l'esprit collaboratif de l'expérience [3.131. à 3.133.]. Si la dimension phallique du *Trylon et Pèrisphère* est révélée en pleine lumière grâce à Korman [3.139.], la majorité des images décline les nuances de la femme-crustacé, certes appétissante¹⁰⁵⁴, mais dont le sexe est recouvert d'un homard et de ses deux pinces. Dalí s'immisce dans l'espace du réel et construit son mannequin comme lorsqu'il façonnait ses créatures inanimées. Grâce à la complicité avec les photographes, l'artiste se permet même les trucages, visualisant ainsi les extensions délirantes imaginées dans son esprit ; il retouche à l'encre, mais intervient aussi dans l'espace photographique propre, comme lorsque son bras sort de la jambe nue d'un tronc blessé et blessant.

Ces photographies documentent ce à quoi aurait pu ressembler les différents mannequins du pavillon sans l'intervention du « comité responsable du parc d'attractions »¹⁰⁵⁵, ces « revendeurs de culture » qu'attaque Dalí dans la « Déclaration de l'Indépendance de l'Imagination et des Droits de l'Homme à sa propre Folie »¹⁰⁵⁶. Ce texte, écrit alors qu'il est en route pour l'Europe, rend à nouveau hommage au surréalisme en citant la définition de Breton ; il rappelle l'importance de la folie comme

¹⁰⁵⁴ Dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* (op. cit., p. 22), Dalí s'exalte pour « cette merveilleuse idée essentiellement philosophique de porter leurs os à l'extérieur et de préserver leur chair si délicate à l'intérieur comme un dermo-squelette ». Cette idée était déjà exprimée dans l'article de 1933 sur l'architecture modern style avec la légende accompagnant les photographies de fenêtres des maisons de Gaudi : « Les os sont à l'extérieur ».

¹⁰⁵⁵ Edward Bernays dirige les *Public Relations*.

¹⁰⁵⁶ « Déclaration de l'Indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie » (1939), publié dans *The Art Digest*, reproduit dans *Oui*, op. cit., p. 305-309. Dans *La Vie secrète de Salvador Dalí*, il refuse « la responsabilité morale du pavillon de la Foire internationale. » (op. cit., p. 416). Voir aussi un court manuscrit précédant la rédaction du texte final, transcrit dans *Dalí* (cat.d'expo. 2012), op. cit., p. 341.

À cause de ces interventions pudibondes, l'artiste se décrit dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* dans un état de fureur pendant la préparation, loin d'être confirmé par les photographies de Schaal : « Ils m'imposèrent des matériaux que je saccageais avec plaisir, découpant les queues en caoutchouc des sirènes, collant les perruques avec du goudron, retournant les parapluies à l'envers, massacrant tout avec mes ciseaux. », *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 415.

« base commune de l'esprit humain », le droit de l'homme « à l'énigme et aux simulacres qui sont fondés sur les grandes constantes essentielles : l'instinct sexuel, la conscience de la mort, la mélancolie physique due au 'temps-espace' »¹⁰⁵⁷. Enfin, il déclare son amour à la ville de New York et réinstaure la séparation nette entre de « fausses 'practicorationnelles' hiérarchies » et les « masses [qui] ont toujours su où réside la véritable poésie. » Ce lien direct entre « le créateur et le public » est bafoué, selon l'artiste, car les élites censurent les idées originales au nom d'une prétendue « vulgarité de la grande majorité du public »¹⁰⁵⁸.

La diffusion de toutes ces photographies dans les médias américains contribue à renforcer son union avec le public. Les années 1940-1942 marquent le point culminant de ces échanges à travers des mises en scène fantasmatiques publiées : la maturité de l'artiste lui permet d'assumer les rôles de réalisateur et acteur.

III.C.2. L'échange artiste-monde

En plus des portraits théâtralisés, Dalí propose à la presse américaine des mises en scène, dans la continuité de celles élaborées chez Coco Chanel en 1938. Il y joue son propre rôle et inscrit les êtres humains de son entourage dans ses fantasmes. Son exclusion du mouvement surréaliste, concomitante à l'explosion de sa carrière américaine provoque un changement radical dans son attitude ; lorsque la presse l'accueille à New York après son voyage avec Man Ray, il assume désormais un statut « beaucoup plus conservateur »¹⁰⁵⁹ [3.162.]. Dès son arrivée, il s'installe dans le manoir

¹⁰⁵⁷ « Déclaration de l'Indépendance de l'imagination et des droits de l'homme à sa propre folie » (1939), *Oui*, p. 306.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 306 et p. 307.

¹⁰⁵⁹ « Salvador Dali, the noted Surrealist artist, and his wife, Gala are shown arriving in New York City, on August 17th, on the American export liner Excambion from Lisbon. Dali told reporters that he is a reformed and much more conservative man. », corbisimage.com

de Caresse Crosby, à Hampton, en Virginie, et se lance dans la rédaction de *La Vie secrète de Salvador Dalí*, sa première autobiographie publiée à New York en octobre 1942¹⁰⁶⁰ ; selon Anaïs Nin, Gala s'affaire à aménager le quotidien de son mari et prévient les journaux de sa présence, *Life* notamment¹⁰⁶¹. Entre l'été 1940 et l'automne 1942, l'utilisation de la photographie par l'artiste confirme l'imbrication entre son autopromotion en tant qu'artiste, sa renaissance en tant qu'homme et sa propre offrande en tant qu'objet ; pour atteindre ces buts, plus qu'un rejet du surréalisme, il s'agit pour Dalí de s'en nourrir.

Avant de fuir l'Europe à l'été 1940, Dalí a fui Paris et réside à Arcachon, à nouveau chez Coco Chanel. La visite de Pierre de Mandiargues, Leonor Fini et son mari Federico Veneziani¹⁰⁶² est l'occasion d'une promenade sur la plage ; elle donne lieu à une série de photographies privées dont un exemple annonce ses mises en scène fantasmatiques et partagées [3.157. à 3.160.].

a) « L'expectation préliminaire »

Au milieu des images du groupe profitant du bord de l'Atlantique, une photographie confirme l'aller-retour incessant entre les angoisses personnelles de Dalí et celles de la société contemporaine [3.160.]. Probablement prise par Federico Veneziani, elle semble illustrer une strophe de *Métamorphose de Narcisse* :

¹⁰⁶⁰ *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York, octobre 1942.

¹⁰⁶¹ « [...] mais ils n'avaient pas prévu la puissance d'organisation de Mme Dalí. Avant même que nous nous en rendions compte, la maison fonctionnait pour le bien-être de Dalí. [...] Caresse voudrait-elle inviter *Life magazine* à lui rendre visite ? », extrait de son *Journal des années 1933-44*, cité dans *La vie publique de Salvador Dalí* (cat. d'expo. 1979.), *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁶² Peter WEBB, *Leonor Fini. Métamorphose d'un art*, Éditions Imprimerie Nationale, Arles, 2007, p. 86.

« Déjà, le groupe hétérosexuel, dans les fameuses poses de l'expectation préliminaire, pèse consciencieusement le cataclysme libidineux, imminent, éclosion carnivore de leurs latents atavismes morphologiques. »¹⁰⁶³

Dalí construit sa mise en scène, peut-être née de la découverte de deux morceaux de bois érodés se faisant face. « L'expectation préliminaire » du couple de paysans de l'*Angélus* s'incarne : Dalí et Mandiargues campent le groupe « mâle », Gala et Leonor Fini, le groupe « femelle ». En plus de l'obsession pour la toile de Millet, le contexte politique de 1939, vécu par l'artiste comme ce « cataclysme libidineux, imminent », est propre à susciter ses délires morbides. Son angoisse devant le caractère psychanalytiquement délirant des événements¹⁰⁶⁴, peut ainsi être canalisée par la mise en forme de ce moment précédent l'« éclosion carnivore ». Celle-ci provoque certainement son départ aux États-Unis à l'été 1940. Loin du danger, Dalí s'offre à la dévoration du public américain.

b) « Le plus conservateur des surréalistes »

Le créateur délirant continue son spectacle dans la presse en exploitant l'aura du surréalisme et en y mêlant ses dernières réflexions esthétiques liées au classicisme. Il entretient alors une réputation teintée de scandale, liée à l'assouvissement du désir, mais s'applique surtout à mettre en avant sa distinction et son travail. La communication directe avec le public passe enfin par des photographies publiées qu'il contrôle : les portraits et les mises en scène révèlent un artiste sûr de lui, formé par l'image et formant son monde fantasmé.

Les photographies de presse attestent de l'intérêt suscité par Dalí, tant pour ses performances artistiques que pour de simples déplacements sur le territoire américain.

¹⁰⁶³ *Métamorphose de Narcisse* (1937), *op. cit.*

¹⁰⁶⁴ Sa grande inquiétude est lisible dans les lettres échangées à cette époque avec Coco Chanel.

Le « grand prêtre du surréalisme » prépare en janvier 1941 un portrait pour une riche collectionneuse¹⁰⁶⁵ [3.163. et 3.164.]. Il expose à nouveau chez Julien Levy entre avril et mai où il est photographié avec son *Autoportrait mou avec lard grillé* (1941)¹⁰⁶⁶ [3.181. et 3.182.]. Il signe, sous le pseudonyme de Felipe Jacinto, le texte du catalogue, « Le Dernier scandale de Salvador Dalí » ; reprenant ses formules prophétiques, il y déclare : « tout ce qui manquera de forme périra ! ». Pendant l'été, il se rend en Californie où il visite un site naturel touristique¹⁰⁶⁷ [3.183.] puis organise un bal onirique début septembre, dans le luxueux hôtel Del Monte Lodge : les profits récoltés lors de « *A Surrealist's Night in an Enchanted Forest* » sont censés aider les artistes réfugiés [3.184. et 3.185.]. Son recyclage des idées surréalistes¹⁰⁶⁸, accompagné par la présence d'animaux vivants comme un lionceau ou un singe¹⁰⁶⁹, coûte tellement cher

¹⁰⁶⁵ « Salvador Dali, High Priest of Surrealism in Art, is shown with his wife, Gala, in their suite at the Beverly Hills Hotel shortly after their arrival. Mr. Dali is here to paint a portrait of Mrs. Harold McCormick, wife of the Harester Company head. Mr. Dali ought to feel at home in Movieville, where the citizens have been living surrealism for years. », corbisimage.com

¹⁰⁶⁶ « Salvador Dali, Spanish Surrealist artist, stands next to his "Soft Self-Portrait" so you can see the resemblance for yourself. The painting is on exhibition at the Julien Levy Gallery, where a one-man showing of his works opens today. », corbisimage.com

« Le plus généreux des peintres, je m'offre tout le temps à manger, nourrissant ainsi succulemment notre époque », commentaire tenu à propos de l'*Autoportrait mou avec lard grillé*, reproduit par Robert DESCHARNES, *Dalí de Gala, op. cit.*

¹⁰⁶⁷ « One of the famous Monterey Cypress trees at Del Monte, California, is probably more of a surrealist object than any ever drawn by noted artist Salvador Dali. However, Dali, shown with his wife, Gala, sketches the tree. It should be interesting to see his interpretation on canvas. », corbisimage.com

¹⁰⁶⁸ « View of Banquet Table at Salvador Dali Party. When Salvador Dali, Spanish surrealist painter, gave a party recently for the benefit of refugee artists, the guests were "entertained" at banquet tables like these. It was almost enough to turn the guests into refugees themselves. There were smaller tables to take care of overflow guests. The ceiling is festooned with 5,000 burlap bags to "give a depressed feeling." It didn't. In the center of the table are the usual appurtenances of a party, you know, a porcupine in a cage, iced monkeys, and things like that. A wombat was also present, but is not in the picture. It was imported to the affair to make up for an absent giraffe. Mr. and Mrs. Dali presided at the head of the table. She reclined in a red velvet bed and wore a horse's head. It was rumored that there was a horse present wearing Mrs. Dali's head, but this was later denied. », corbisimage.com

¹⁰⁶⁹ « Mrs. Gala Dali, wife of the noted Spanish surrealist painter, Salvador Dali, who is thought by many to be nothing but a figment of the imagination himself, is being served with food in a golden slipper as she reclines in a big red velvet bed at a recent party tossed by her husband for the benefit of refugee artists. She's wearing a horse's head. This is not unusual for the woman who had to once pose for her portrait with a lamb chop on either shoulder to give that soulful look. Her husband, the great explorer into the subconscious, stands beside her (with moustache). The animal at left, whether he looks real or not, is a

que l'artiste ne peut qu'éponger les frais de sa soirée. Dans *News Week*, en septembre 1941, Dalí, équipé de lunettes opaques, pose derrière les projets réalisés pour son deuxième ballet, *Labyrinth*¹⁰⁷⁰ [3.186.]. *The Atlanta Journal* le présente, à la fin du mois, au lit dans sa chambre d'hôtel, feignant de dormir [3.187.]. Au dessus de sa tête, un panneau indique en majuscules : « *Dalí is working* » ; la récupération de la célèbre phrase de Saint Pol Roux sert sa provocation, dans un pays venant d'entrer en guerre. L'artiste est également portraituré avec sa palette sur la tête et ses pinceaux sous le visage. Le photographe Philippe Halsman, qui débute alors sa longue collaboration avec l'artiste, réalise un portrait, *a priori* non publié, de ce nouveau Dalí conservateur : un trucage découpe sa tête, placée sur une table en bois [3.180.]. L'artiste, qui regarde l'objectif d'un air sérieux, est ainsi situé entre des pinceaux au premier plan et un bouquet de narcisses au dernier : il s'offre, incarnation de l'Art, à la dégustation.

Lorsqu'Eric Schaal se rend en avril 1941 dans la demeure de Caresse Crosby, à Hampton (Virginie), Dalí élabore avec le photographe de *Life* une série d'images destinées à illustrer un article : en plus d'un texte très court dans lequel l'activité créative intense de l'artiste – tant acharnée que délirante – est mise en avant, « *Life calls on Salvador Dalí* » présente sept photographies légendées [3.165. et 3.166.]. Elles

real live lion cub. The red velvet bed, with Mrs. Dali in it, was at the head of the banquet table at the party. All the best people were there, believe it or not. », corbisimage.com

« For those who have asked querulously what sort of brain Salvador Dali, painter, has--here's a good chance to see for themselves. The artist arranged this tableau to illustrate his theory of evolution. That's his brain, sticking out clearly for all to see, as he reaches out toward a monkey, lost in a "Forest" which Dali planted atop a wrecked car which was a prop at a party he gave recently for the benefit of refugee artists. The top, of course, as you can plainly see, is really the bottom, and in the bottom, which is really the top, there was a bower of gardenias. Don't think this was silly. The flowers were there for a purpose. They were a bed for a live nude "Sleeping Beauty." The whole layout, car, gardenias, Sleeping Beauty and all, was neatly laid out in a bed of petunias. », corbisimage.com

¹⁰⁷⁰ En novembre 1939, le Metropolitan Opera House de New York propose *Bacchanale*, dont Dalí a réalisé les décors et le livret. Le 27 novembre 1939, *Life* propose un article illustré de photographies, « *Life goes to Dalí's new ballet* ». En octobre 1941, les Ballets Russes de Monte-Carlo présentent à nouveau au Metropolitan Opera House de New York *Labyrinth* ; le *New York Post* relate le succès du « plus conservateur des surréalistes », voir *Dalí* (cat. d'expo. 2004), *op. cit.*, p. 500.

diffusent son image et présentent pour la première fois l'asservissement complet du monde environnant à ses désirs.

Des scènes raffinées ?

« *L'artiste surréaliste enchante Virginia Manor* »

Le court texte s'ouvre par l'inscription de Dalí dans l'histoire du lieu, voire dans l'histoire américaine : Thomas Jefferson a dessiné les plans de ce « gracieux et vénérable domaine » pour son ami John Hampton DeJarnette, premier propriétaire en 1838. Profitant de l'hospitalité de la propriétaire actuelle, « Mrs Phelps Crosby », l'artiste se dédie à son travail : cinq nouvelles toiles sur les six derniers mois, et l'écriture, chaque soir, de son autobiographie intitulée *La Vie secrète de Salvador Dalí*. De plus, il s'est lancé dans la transformation merveilleuse et morbide du lieu, afin de l'ouvrir au public moyennant un droit d'entrée. Les sept photographies publiées illustrent ce texte : elles utilisent la principale qualité supposée du reportage photographique – le témoignage – pour attester de l'activité délirante de l'artiste.

Dalí peint sa femme Gala dont il est « dingue » [3.168.]. Après manger, il prend un café avec trois sucres pendant qu'il joue avec sa muse aux échecs ; il perd à chaque fois [3.175.]. À l'intimité des prises de vues – objectif derrière le peintre englobant ainsi toute la scène de pose, puis en plongée sur le couple assis –, répondent ces détails anecdotiques précisés dans les légendes. La distinction sociale liée au lieu et à l'activité est amoindrie par l'utilisation d'un vocabulaire populaire et par la description de bagatelles quotidiennes. À côté de cette vie « normale », le magazine propose trois photographies, qui soulignent davantage le contrôle délirant de Dalí sur son environnement quotidien.

Dans la bibliothèque, une atmosphère sérieuse entoure l'écriture de Dalí, la relecture par Gala et l'édition par Caresse Crosby des pages de son autobiographie [3.167.] ; à leurs pieds, une énorme vache est installée sur le tapis, invitée pour le café

par l'artiste, selon la légende publiée sous la photographie. Dans ce cadre distingué propice à l'activité intellectuelle, l'irrationnel a toute sa place ; la métaphore avec l'esprit de Dalí semble évidente. Le jaillissement continu de la fantaisie est mis en avant par une photographie publiée en pleine page et réalisée dans le jardin enneigé, devant la propriété [3.172.]. Dalí, qui « déteste l'air frais » et travaille toujours « douillettement à l'intérieur », ne résiste pas à l'effet du contraste entre la blancheur de la neige et « sept nègres, un piano noir et deux cochons noirs ». Il compose alors un tableau photographique dans lequel chaque détail est placé avec minutie : l'outil et la table avec le pinceaux au premier plan ; l'artiste se retournant et regardant l'objectif ; quatre enfants autour du piano ; un cochon vivant et un mort tenu par deux hommes sur le piano ; un paysan planté les bras le long du corps ; l'entrée néo-classique de la maison dans le fond et son encadrement par deux grands arbres. L'angle de prise de vue, légèrement surélevé par rapport à l'artiste et au piano, permet au lecteur de se sentir privilégié dans son accès à ce moment de création intense. Une autre photographie mise en scène avec le piano et les fermiers confirme que le désir de composition n'est pas lié chez Dalí à la neige : avec Caresse Crosby et Gala, il arrange d'autres images qui montrent le lien entre le contrôle de son environnement immédiat et son activité créatrice [3.173.]. Ce fantasme d'omnipotence est illustré parfaitement par la photographie publiée à la fin de l'article [3.176.]. Cette image représente le point d'orgue de son utilisation de la photographie en tant que scène fantasmatique liant l'artiste et le public.

Dalí et Gala ont accompagné Caresse Crosby faire ses courses quotidiennes dans le petit magasin de De Jarnette, village proche du manoir ; ils l'attendent assis pendant qu'elle discute avec deux vendeuses. Toutes les composantes propres au « pattern

fondamental du phantasme » sont présentes : « le sujet, l'objet, l'autre »¹⁰⁷¹. Elles sont organisées et régies dans un espace clos et, grâce à la photographie, sur une scène ancrée dans la réalité diurne. Dans le fantasme, « le sujet n'est pas tantôt ici et tantôt là ; il est plus que la totalité des personnages et l'organisation de la scène, il *est la scène*. »¹⁰⁷² Cette définition, limitée à la vie psychique, se voit matérialisée par cette photographie construite par Dalí : l'artiste parvient à offrir, à lui-même comme au lecteur de *Life*, la vision du fantasme originaire, c'est-à-dire l'état de satisfaction érotique primaire, dans lequel sujet et objet ne font qu'un. L'échange de regard entre Dalí et Gala, l'excitation avide du peintre soutenue par sa canne, sa jambe et sa main levée, à laquelle répond le sourire de la muse, en pantalon, assise les mains dans les poches devant une pancarte où apparaît le mot *Vice*, insistent sur la fusion entre sujet et objet. Le point de vue de l'objectif, légèrement surélevé, révèle autant la scène de dévoration imminente du couple, que les trois femmes à l'arrière plan sirotant tranquillement leur bouteille de *Coca-Cola*. Les deux groupes n'ont aucune attention l'un pour l'autre mais se trouvent inclus dans le même champ visuel, dans la même scène fantasmatique. L'un peut alors représenter la conscience rationnelle, la réalité d'une situation concrète, vécue par tout un chacun ; l'autre, les pulsions inconscientes latentes, liées dans l'esprit du peintre à cette vie quotidienne. Inscrits dans le même espace, métaphore de l'esprit de Dalí, tous ces éléments sont donc partie prenante d'un fantasme que la photographie permet de fixer dans le monde phénoménal : sa propre représentation, celle de Gala, celle du monde des objets de consommation, celle d'un public « perplexe et fasciné » fait de communs comme de très riches. En offrant ainsi à la diffusion cette scène intime située dans un décor populaire, il facilite son appropriation par le lecteur ; ce dernier, grâce aux résonnances de sa propre expérience

¹⁰⁷¹ Cornélius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1999 (1975), p. 444.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 431.

et grâce au point de vue extérieur de la vision photographique, peut s'identifier au créateur, prendre la place du regard du metteur en scène. Ce processus d'identification est encouragé par les deux portraits de Dalí mis en scène en extérieur et publiés dans l'article. Mobilisant à première vue la morbidité, ils induisent l'idée du don de soi et de la renaissance.

Sur le premier, Dalí vient déposer un cadavre voilé en haut des marches menant au photographe [3.171.]. Ce spectre emblématique, couché et offert comme lors d'une cérémonie rituelle, peut symboliser la mort d'une facette de l'artiste, celle prise dans l'aventure d'un groupe. Le lien avec la *symbolique du seuil*, analysée par Freud comme précédant souvent le réveil du rêveur¹⁰⁷³, accentue l'idée d'une renaissance en tant qu'artiste indépendant. Le geste de l'offrande de son vieux « moi » devant le lecteur induit une crainte dans le culte rendu au regard de l'autre ; Dalí doit nécessairement continuer son sacrifice. Ainsi, le deuxième portrait photographique le présente penché sur un plan d'eau, à l'attaque d'un mannequin de cire, armé d'une fourchette [3.174]. Son appétit aiguisé le place dans un équilibre précaire qui rend la catastrophe imminente. La pétrification, la réification, la voracité sont mobilisées dans cette version revisitée de Narcisse : le cannibale veut dévorer son reflet féminin, tangible, couvert d'un voile nuptial ou mortuaire et flottant dans l'eau glacée.

Le prétexte de l'animation merveilleuse de la propriété de Caresse Crosby permet à Dalí de proposer au lectorat populaire de *Life* un mélange entre vie intime matérielle et visions fantasmatiques quotidiennes. L'activité normée et classique de l'artiste distingué est associée à la réalisation d'actes pulsionnels liés à l'omnipotence du démiurge. Le recours à la pulsion de mort, à la dévoration, la mise en avant du désir d'identification primaire, la renaissance symbolique, l'assouvissement du voyeurisme sont autant de désirs latents partagés par la psyché collective. En composant et diffusant

¹⁰⁷³ Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, op. cit., p. 556.

ces mises en scène, Dalí satisfait autant son besoin de jeu sur l'élaboration du moi, qu'il excite les instincts du public américain. Ce lien se resserre davantage avec l'annonce de la parution de *La Vie secrète de Salvador Dalí* ; si elle n'est qu'esquissée dans le reportage de *Life*, l'autobiographie à paraître donne son nom au sous-titre d'une double page parue en septembre 1942 dans le magazine populaire *Click*. « What Dalí thinks about », réalisée à nouveau avec Eric Schaal, symbolise les concessions dont parlait Dalí dès 1934 ; l'artiste incarne alors un surréalisme destiné à alimenter des sketches [3.192.].

Les sketches

Entièrement dominées par les images, trois légendes constituent le texte de cet « article ». Sur la page de droite, l'artiste atteint la quintessence du surréalisme didactique. Les deux photographies et les dessins ajoutés sont en effet littéralement expliqués par Dalí dans les deux légendes. Sans la présence d'une référence sibylline à une thématique profonde, ces compositions pourraient être destinées aux enfants. Sur l'image avec les danseurs de ballet, si Dalí regarde fixement l'objectif, c'est qu'il vient de se réveiller [3.193.] :

« Quand je me réveille, des danseurs de ballet sautent dans mon cerveau. Tant que je conserve l'image, je les esquisse avant qu'ils ne disparaissent. Depuis mon enfance j'ai gagné mes batailles contre mes visions en les utilisant dans des peintures. Dessous vous pouvez voir ma scène terminée.»¹⁰⁷⁴

En plus de la photographie, qui donne à voir la vision psychique, un petit dessin figurant le saut des deux danseurs est inscrit entre les deux légendes. Une fois levé, l'artiste écrit sur une femme nue [3.196.] ; un dessin s'échappant de sa tête, à la manière

¹⁰⁷⁴ « When I awake, ballet dancers leap in my brain. As I retain the image I sketch them before they run away. Since my childhood I won my battles against my visions by using them in paintings. Below, you can see my finished sketch. »

des bulles de bande dessinée, représente ce à quoi il pense. Il explique cette subtilité dans la légende et en profite pour faire la promotion de son livre à paraître :

« Le matin je travaille sur mon nouveau livre *The Secret Life of Salvador Dalí* qui sera publié en octobre. Alors que j'écris sur ma table symbolique mes pensées les plus intimes, inspirées par ma femme Gala, s'envolent. Vous pouvez lire mes pensées et sentir l'écoulement du temps dans le dessin du visage de Gala. »¹⁰⁷⁵

Ces légendes, réduites à la simple réitération de l'action présentée dans la photographie, intègrent une référence à des thématiques que Dalí a exploitées en tant que surréaliste : le rêve, la persistance de l'image onirique et sa matérialité objective pour l'une, l'angoisse liée à la notion d'espace-temps pour l'autre. L'artiste est saisi frontalement dans l'intimité de son activité créatrice, au réveil, en plongée depuis le plafond pour ne pas le déranger dans sa réflexion ; mise à distance et phénomène d'identification se mélangent grâce au jeu voyeuriste. À la clarté de cette page, répond la difficulté, toute relative, de la page de gauche, normalement lue en premier.

Des portraits de Dalí déguisés en jeune fille¹⁰⁷⁶ ont été détournés puis collés autour d'un gros plan de l'artiste, fixant l'objectif, songeur, depuis son bureau-femme nue [3.196., 3.197., 3.198.]. Des dessins, des photographies d'yeux et des retouches à l'encre complètent l'ensemble. La légende permet alors d'expliquer le dynamisme de la composition et le génie créateur ; elle fait surtout à nouveau appel à ce mélange entre

¹⁰⁷⁵ « In the morning I work on my new book *The Secret Life of Salvador Dalí* that will be published in October. As I write on my symbolic table my innermost thoughts, inspired by my wife Gala, flow upward. You can read my thoughts and feel the passage of time floating upward into the drawing of Gala's face. »

¹⁰⁷⁶ « Le déguisement fut dans mon enfance une des passions les plus fortes. Un des plus beaux cadeaux que je reçus fut ce costume de roi [...] qui me fut donné par mes oncles de Barcelone. Le soir, je me regardais dans le miroir, coiffé de ma perruque blanche et de ma couronne, la cape d'hermine jetée simplement sur mes épaules et le reste du corps complètement nu. Je cachais mon sexe en le maintenant serré entre mes cuisses afin de ressembler le plus possible à une fille. », *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 88-89.

l'exploitation d'un thème surréaliste, ici la folie, et la construction de l'identité de l'artiste :

« Je crois que chaque homme a autant le droit d'être fou que d'être sain d'esprit. Regarder les pensées et les images démentes d'une manière saine est impossible ; elles doivent être examinées depuis un point de vue dément. J'ai essayé de raconter certains des secrets de ma vie intérieure, la vie que je vois à travers le voile de mon esprit sub-conscient, dans ces images. J'ai dirigé la prise de ces images en français, j'y ai ensuite ajouté les dessins, les ai découpées et ai monté la disposition finale. Derrière les yeux vous me verrez en petit enfant tenant la main de mon père. La bonne, la petite enfant avec le squelette sont tous ma propre image. »¹⁰⁷⁷

La confrontation entre le sérieux de l'artiste et ses facettes travesties délirantes, la mobilisation de la morbidité, de la perversion enfantine, l'importance de la vision, la transformation du corps féminin en objet¹⁰⁷⁸, participent au divertissement du lecteur. Sous formes de vignettes, proches de la bande-dessinée, ces thématiques au pouvoir fantasmatique puissant diffusent à la fois l'image de Dalí et celle d'un surréalisme photogénique. La création de cette planche matérialise en effet l'assimilation du surréalisme à l'être polymorphe de Dalí. Un mois avant la sortie de *Click*, il signe un article dans le magazine masculin *Esquire*, intitulé « Camouflage total pour guerre totale »¹⁰⁷⁹ ; dans le dernier paragraphe « Un portrait de Salvador Dalí par Salvador

¹⁰⁷⁷ « I believe every man has as much right to be insane as he has to be sane. To look at insane thoughts and images in a sane manner is impossible ; they must be examined from the insane viewpoint. I have tried to tell some of the secret of my inner life, the life that I see through the veil of my sub-conscious mind, in these pictures. I directed the taking of these pictures in French, then I added the drawings to them, cut them out and pasted up the final layout. Back of the eyes you will see me as a small child holding my father's hand. The French maid, the little child with the skeleton are all my own image. »

¹⁰⁷⁸ Les tétons ont été effacés pour la publication.

¹⁰⁷⁹ « Camouflage total pour guerre totale », dans *Esquire*, New York, août 1942, n°2, p. 64-66 et p. 129-130, reproduit dans *Oui, op. cit.*, p. 315-322.

Dalí », il donne la « Définition du surréalisme : Le surréalisme c'est moi. »¹⁰⁸⁰ De nouveau, il s'approprie d'illustres références afin d'affirmer sa prééminence et poursuivre l'exploration du thème de la fusion entre être, espace et objet. Le théâtre est mis à l'honneur avec le détournement de la célèbre tirade de Shakespeare : « 'Être ou ne pas être' (Shakespeare). Voir ou ne pas voir (Dalí). Voilà la question, ou plus précisément le problème. »¹⁰⁸¹ Sa peinture est ensuite jugée, comme à chaque fois, à l'aune de celle de Picasso : « Et tout comme le camouflage de 1914 était cubiste et picassien, le camouflage de 1942 sera surréaliste et dalinien. »¹⁰⁸² L'association de ces deux adjectifs confirment l'assimilation complète d'une pratique et d'une théorie que Dalí juge définitivement sienne¹⁰⁸³. Enfin, il met en avant le don qu'il dit posséder depuis ses six ans et qu'il inscrit dans les traces de Aristophane, du Christ et de Vinci : sa capacité à « voir les choses différemment », est la preuve scientifique, expliquée par la « psychopathologie », de son « génie magique pour transformer la réalité »¹⁰⁸⁴. Cette assurance est visible dans des portraits réalisés par Eric Schaal lors de la préparation de *Click* en 1942 [3.201. et 3.202.]. Maître de lui-même, sa puissance est renforcée grâce au gros plan. La lumière forte écrase ses traits et donne à sa peau l'apparence de la cire : pétrifié, il est devenu une icône, une statue. Qu'il toise le photographe d'un regard

¹⁰⁸⁰ « Camouflage total pour guerre totale » (1942), dans *Oui, op. cit.*, p. 321.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 315.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 316.

¹⁰⁸³ En avril et en mai 1942, sont publiées des photographies de Sam Schulman dans les magazines *The Cincinnati Enquirer* et *The Sketch*, respectivement sous le titre « Dalí dozin » et « We take off our hat to » [3.188. à 3.190.]. Le sous-titre de l'article paru dans *The Sketch* est évocateur : « Surréalisme pour tous ». Les légendes associées aux images dans le fond Bettman-Corbis insistent sur le surréalisme incompréhensible de Dalí et sur son travail différent de celui des mortels. Les photographies montrent Dalí feignant le sommeil, son attirail de peintre à disposition. Gala est là pour faciliter la création endormie en lui faisant respirer des fioles de parfum ou en lui appuyant sur les yeux afin de faire jaillir les empreintes phosphorescentes chères au Catalan. Le couple mime les techniques utilisées pour influencer les rêves décrites par le « marquis Hervey-Saint-Denys [...] auteur d'un ouvrage anonyme paru en 1867 sous le titre : *Les Rêves et les Moyens de les diriger. – Observations pratiques* ». La citation est de André BRETON dans *Les Vases communicants* (1932), dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p.103.

¹⁰⁸⁴ « Camouflage total pour guerre totale » (1942), dans *Oui, op. cit.*, p. 317.

agressif ou qu'il vise le lointain, capturé en contre-plongée, son être est clairement défini. Il est ce peintre célèbre pour son mélange de classicisme plastique et de sujets angoissants et érotiques ; il est aussi les multiples personnages qu'il incarne dans la presse populaire.

Dans *Mass Civilisation and Minority Culture*, ouvrage paru à Cambridge en 1930¹⁰⁸⁵, le critique Franck R. Leavis s'alarme devant le développement de la « loi de Gresham psychologique »¹⁰⁸⁶ : la diffusion d'une culture bon marché produit un nivellement par le bas. Il constate alors que la crise mondiale de 1929, l'impact de la machine, la production de masse et le développement d'une presse relativement standardisée ont profondément bouleversé les rapports sociaux et économiques. Les journaux, par exemple, cherchent surtout à se vendre et diffusent alors ce que veulent les lecteurs¹⁰⁸⁷. L'auteur anglais n'apprécie guère ce phénomène d'accès des masses à un ersatz de culture et regrette la culture d'élite, art goûté par quelques personnes capables de l'apprécier, de le transmettre et de le conserver. En alliant une certaine distinction sociale et une pratique picturale élitiste à la diffusion d'images photographiques dans la presse populaire, Dalí s'amuse de cette contradiction entre culture de masse et culture élitiste. Il poursuit tout d'abord son projet surréaliste de changement moral, en l'édulcorant considérablement : lors de la préparation de la planche pour *Click*, une photographie mise en scène ne passe pas la censure [3.199.]. Elle présente une jeune femme nue, debout sur une cheminée, une main de mannequin ornée de plumes cachant son sexe ; Dalí, l'auteur probable des dessins qu'elle porte sur le ventre, est assis devant elle et dessine. Si cet exemple confirme les concessions

¹⁰⁸⁵ Franck R. LEAVIS, *Mass Civilisation and Minority Culture*, The Minority Press, Cambridge, 1930.

¹⁰⁸⁶ Thomas Gresham (vers 1519-1579), commerçant et financier anglais, constate que « la mauvaise monnaie chasse la bonne ».

¹⁰⁸⁷ De même, concernant le cinéma, Leavis cite une étude menée par E. Rice Burroughs, le créateur de Tarzan, qui prouve que les films où le spectateur doit réfléchir sont des échecs.

consenties par l'artiste, celui-ci parvient tout de même à distiller des images au contenu latent impressionnant. Certes le contexte d'exposition les appauvrit, mais elles réussissent à mobiliser les instincts à la base de toute personnalité. Elles concilient donc l'amusement manifeste avec la suggestion d'une violence morbide et sexuelle. De plus, les mises en scène dans lesquelles il offre son personnage délirant au public, sont quasiment toujours ancrées dans un univers inatteignable pour le lecteur : si ce dernier peut partager les pulsions agitant l'esprit du créateur, Dalí pose dans des chambres d'hôtel luxueux ou chez de riches mécènes. Il accompagne ses légendes ou ses articles de petites références culturelles qui soulignent son sérieux et créent ainsi une distance. Cette tension entre éloignement et proximité est à la source du phénomène d'identification développé par la presse illustrée pour les stars ou les hommes politiques¹⁰⁸⁸. Ce désir de « rendre les choses 'plus proches' de soi » que Benjamin constate chez les masses à propos des reproductions d'œuvre d'art se porte alors aussi sur le créateur. Le point d'orgue de cette confrontation entre culture populaire et culture élitiste, concentrée sur l'artiste grâce au recours à l'image photographique, est la parution américaine en octobre 1942 de *The Secret Life of Salvador Dalí*. L'ouvrage, qu'il prétend autobiographique, contient, en plus des illustrations dessinées, seize pleines pages assemblant des photographies : hormis quelques reproductions de toiles, l'essentiel des images façonne un véritable album photographique [3.207 à 3.220.].

¹⁰⁸⁸ Le magazine français *Vu* fait sa couverture en août 1935 avec une photographie de Hitler, tout sourire au téléphone, et ces mots : « Hitler chez lui. Pour la première fois un photographe a pénétré dans la résidence privée du Führer. »

Épilogue : *The Secret Life of Salvador Dalí*

« [...] je serai un génie, le monde m'admira. Je serai peut-être méprisé, incompris, mais je serai un génie, un grand génie, parce que j'en suis certain »¹⁰⁸⁹

La rédaction, avec l'aide de Gala¹⁰⁹⁰, de *The Secret Life of Salvador Dalí*, donne naissance à son premier roman autobiographique, type de récit par ailleurs le plus répandu dans les écrits de fous¹⁰⁹¹. Ce texte, sciemment construit, présente le parcours de Dalí comme une suite organisée et contrôlée d'événements autobiographiques. Ceux-ci, « d'une rigoureuse authenticité, raconté[s] crûment, [...] sont les éléments dermo-squelettiques de [s]a propre image, les matériaux calcaires de [s]on autoportrait. »¹⁰⁹² L'artiste défend à nouveau le lien entre le corps et l'architecture, dont il assume à présent l'ancrage régional¹⁰⁹³, car il est nécessaire pour définir la forme de l'être humain

¹⁰⁸⁹ Salvador DALÍ, *Journal d'un génie adolescent*, op. cit., p. 90.

¹⁰⁹⁰ Une relecture nécessaire et désirée comme l'indique cette consigne de Dalí sur son manuscrit : « voilà encore une anecdote que vous pouvez intercaler la où vous croyez sera le mieux. », dans *La Vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie ?* Frédérique JOSEPH-LOWERY (éd.), Bibliothèque Mélusine, L'Âge d'homme, Lausanne, 2006, p. 98.

¹⁰⁹¹ Françoise HULAK, *La Nudité de l'art*, suivi de Marcel REJA, *L'Art chez les fous*, préface de Pierre VERMEERSCH, Z'Éditions, Nice, 1994.

¹⁰⁹² *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁹³ Sur Gala : « Classifiées et clarifiées par les plus délicats souffles des sentiments, ces attitudes et ces expressions se matérialisent et s'ordonnent en une impeccable architecture de chair et d'os. (...) Et comme Stendhal le fit dans le Vatican, je puis, moi également, mesurer les colonnes sveltes de sa fierté, les balustres tendres et têtus de son enfance et les escaliers divins de son sourire. », *ibid.*, p. 16.

Sur lui-même, enlevé de l'édition publiée : « si j'étais moi et resterais moi, j'ai vécu et vibré sur l'empire des arêtes philosophiques de la pierre – si j'en ai eu de principes, la l'architecture qui a mon hame l'a eu pour moi ces principes n'ai dans ce pays merveilleux ou s'élèvent LA PEDRER ces deux monuments philosophiques de la pierre l'un fait par le wagner de la méditerranée Gaudí et l'autre l'ESCORIAL qui et appelle aussi le monastère en Pierre et qui est le ... de notre Architecture – La mélancolie – Mon visage mélancolique a comblé le monastère de l'escorial par contre [Gala] a eu le fond mou des coupoles en nua étincelantes des sucres couleurs de l'orient », *La Vie secrète de Salvador Dalí, Suis-je un génie ?*, op. cit., p. 52-53.

et celle de sa destinée¹⁰⁹⁴. Néanmoins, l'exactitude des anecdotes qu'il propose aux lecteurs américains repose sur la croyance dans la réalité concrète de l'esprit : connaisseur de Freud, Dalí a formé ses « souvenirs » comme il l'indique avec le titre des chapitres « Vrais souvenirs d'enfance » et « Faux souvenirs d'enfance »¹⁰⁹⁵. Ceux-ci sont réels car ils reflètent l'état psychique du sujet et non pas la vérité historique¹⁰⁹⁶. L'ouvrage, qui répond à l'exclusion de Breton et affirme l'indépendance artistique de Dalí, couronne de même sa quête de beauté. Ces deux aspects sont soutenus par l'image, spéculaire ou photographique. Dans l'épilogue, le peintre, face à un miroir, s'identifie avec son reflet :

« Nous sommes le 30 juillet 1941, date à laquelle j'ai promis à mon éditeur anglais d'écrire le mot fin au bas de ce manuscrit. Je suis tout nu et seul dans ma chambre de Hampton Manor, Virginie. En m'approchant du grand miroir, je puis contempler les yeux dans les yeux ce Salvador Dalí que je suis seul à connaître dans l'intimité depuis trente-six ans. Mes cheveux sont toujours de ce beau noir d'ébène que j'aime tant. Je n'ai même pas un cor au pied. Mes bras, mes jambes, mon torse sont les mêmes que ceux de l'adolescent glorieux que j'ai été. À peine mon ventre a-t-il pris une légère courbe convexe qui ne me déplait pas absolument. »¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁴ « Au lieu de stagner dans ma réussite anecdotique, j'avais à lutter pour des choses importantes, dont la première serait de classiciser l'expérience de ma vie, de la doter d'une forme, d'une cosmogonie, d'une synthèse, d'une architecture éternelle. », *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 388.

¹⁰⁹⁵ « les souvenirs d'enfance n'ont pas émergé, comme on a coutume de le dire, à ces époques d'évocation, mais c'est alors qu'ils ont été *formés* et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier des soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs. », Sigmund FREUD, « Sur les souvenirs-écrans » (1899), dans *Névrose, psychose et perversions*, op. cit., p. 132.

¹⁰⁹⁶ Le décalage entre les souvenirs de l'adolescence et le journal intime tenu en 1919-1920 par le peintre révèle beaucoup d'artifices participant à cette construction identitaire cohérente.

« La plupart des auteurs gardent ou feignent de garder une foi inadmissible depuis Freud dans les confessions de leurs personnages. Ils ne veulent pas comprendre que le récit qu'un personnage fait de son passé révèle plus son état présent que le passé dont il parle. », Berl cité dans Walter BENJAMIN, « La Position sociale actuelle de l'écrivain français » (1934), dans *Œuvres*, t.II, op. cit., p. 393.

¹⁰⁹⁷ *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 433.

La mention de sa nudité insiste sur la sincérité de son acte : l'image de ce miroir le montre complet et uni. Cependant, cette unification passe aussi dans l'ouvrage par la présentation de photographies, comme autant de masques, allant des portraits de ses parents aux dernières mises en scène qu'il réalise avec Halsman [3.208. et 3.220.]. Cet album de famille embrasse la vie de l'artiste et propose, comme l'image spéculaire, une vision cohérente, rigidifiée par la mise en page de la publication et soutenue par des légendes brèves et orientées.

L'image photographique, qu'elle soit document, portrait ou mise en scène, construit le mythe de l'artiste Dalí¹⁰⁹⁸. Celui-ci commence par renaître, caractéristique classique du lien créé par les malades entre le stade de la guérison et une nouvelle naissance¹⁰⁹⁹. Il enterre une aventure dont il estime s'être sauvé, à la différence de René Crevel dont il publie le portrait¹¹⁰⁰. Sur la première planche où apparaissent des photographies, le peintre aborde les souvenirs intra-utérins [3.207.]. Il illustre la satisfaction que lui procure la position du fœtus, cet « état paradisiaque initial »¹¹⁰¹, avec une image truquée réalisée par Halsman, placée à côté de tableaux d'Ingres et de

¹⁰⁹⁸ Dès 1930, un texte attribué à René Crevel mais écrit en réalité par Dalí à l'occasion de la diffusion de *L'Âge d'or* révèle la conscience de l'artiste quant à la nécessité de réactualiser les mythes et d'en créer de nouveaux : « Dans les prochaines mythologies morales prendront place d'une manière usuelle les reproductions sculpturales de diverses allégories édifiantes parmi lesquelles se signaleront comme les plus exemplaires celle d'un couple d'aveugles s'entredévotant et celle d'un adolescent au regard nostalgique 'crachant par pur plaisir sur le portrait de sa mère' », dans « C'est la mythologie qui change » (dans la revue-programme de *L'Âge d'or*, nov. 1930), reproduit dans René CREVEL, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, op. cit., p.112-113.

Sur cette question, lire Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el linder dels anys trenta*, op. cit., p. 97-100.

¹⁰⁹⁹ Otto RANK, *Le Traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, op. cit., p.17.

¹¹⁰⁰ « J'ai tué mon passé pour m'en débarrasser comme un serpent se débarrasse de sa vieille peau, ma vieille peau étant, en l'occurrence, ma vie informe et révolutionnaire de l'après-guerre. Ces dernières lignes représentent mes dernières convulsions qui vont me permettre de rejeter dans l'oubli les derniers lambeaux du passé qui adhèrent encore à moi. », *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 429. Son manuscrit comporte un *lapsus calami* lorsqu'il aborde l'enquête concernant le suicide, parue dans *La Révolution surréaliste* : « Crevel ete le troAsieme surrealiste qui se suicide corrovorAn ainsi leur reponsse affirmative, a l'enquête que des le debut la Revolution surrealiste avait formule Le ~~surrealisme~~ suicide etil une solution ? », *La Vie secrète de Salvador Dalí, Suis-je un génie ?*, op. cit., p. 628.

¹¹⁰¹ *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 45 et sq.

Raphaël : elle représente le Catalan en position fœtale dans un œuf, comme prêt à éclore à nouveau. En plus de l'idée de l'autosatisfaction primaire, écho aux mises en scène fantasmatiques, ce trucage visuel, typique des faire-part de baptême¹¹⁰², conduit à un délire développé par les mégalomaniques : le fantasme d'auto-engendrement consiste pour le sujet à se vivre comme son propre géniteur¹¹⁰³. L'image est réalisée la même année que celle de Schaal sur laquelle Dalí vient offrir un cadavre drapé ce qui confirme sa volonté de visualiser son propre meurtre puis la création de son idéal narcissique¹¹⁰⁴ [3.171.]. Celui-ci cristallise toutes les facettes que Dalí a explorées à travers son usage de la photographie. Les portraits de l'artiste abondent dans les pages de *The Secret Life of Salvador Dalí* et exorcisent l'angoisse ancestrale de la finitude humaine ; les compositions formées par les images paraissent lutter contre la décomposition morbide¹¹⁰⁵. Les images de Gala et du couple rappellent la réussite de la fusion entre masculin et féminin et rendent hommage à la clé de voûte de sa créativité¹¹⁰⁶. Les photographies de groupe et certains portraits révèlent l'orientation nouvelle de la vie de Dalí : si Lúdia, Crevel, et Éluard, grâce à la reproduction de son portrait peint, font toujours partie de sa mythologie personnelle, l'avant-garde artistique espagnole et les surréalistes en ont disparu. Leur rôle de guides intellectuels a été remplacé par le

¹¹⁰² Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris. Le marché de la photographie, 1919-1939, t.I, op. cit.*, p. 129.

¹¹⁰³ Paul-C. RACAMIER, « Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose », dans *Art et fantasme*, Collectif, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁰⁴ David VILASECA, *The Apocryphal subject, masochism, identification and paranoia in Salvador Dalí's autobiographical writings*, *op. cit.*, p. 208.

¹¹⁰⁵ Un exemple est frappant : un portrait de Dalí, de profil en très gros plan, est accolé à la photographie d'un cadavre présenté comme l'un des amants de Terruel, exhumé lors de la guerre civile espagnole [3.213.].

¹¹⁰⁶ « La méthode paranoïaque-critique lui doit tout. Elle m'a obligé à transformer ma lucidité en une faculté d'auto-analyse qui passe au crible mes pensées les plus terribles et les plus troubles pour les transformer en lumière et en acte. » Il poursuit en expliquant qu'une fois qu'il a « puisé son génie dans la part irréductible de sa paranoïa », Gala joue le rôle critique en affûtant constamment avec « son intelligence » les délires du peintre, dans Salvador DALÍ, *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 118-119.

mécénat de Noailles¹¹⁰⁷ et de Chanel, par la joie partagée avec le cercle de Palamos et Harpo Marx à Hollywood. De nombreuses mises en scène photographiques sont reproduites afin d'insister sur l'omnipotence de sa créativité : le déguisement et la dissimulation, la personnification de forces obscures, la visualisation des fantasmes réussissent à concrétiser le processus d'interaction entre les réalités internes et externes. De même, la présentation de certains objets évoquent la réification de l'individu et l'identification de l'artiste avec ses créations. Sur la dernière planche publiée, Dalí propose une photographie qui illustre les nombreuses facettes de son utilisation de la photographie : l'image, de Philippe Halsman, est une mise en scène composée par le peintre où il est présenté dans le lit de sa chambre d'hôtel luxueuse [3.220.]. L'artiste joue avec la valeur documentaire de l'enregistrement en y instillant quelques ingrédients pseudo scientifiques. Sur sa tête dissimulée probablement par une corbeille à papier recouverte d'un linge blanc, repose un petit objet noir qui projette de la lumière : un « masque hallucinatoire » que Dalí a inventé, comme il le confie dans la légende de l'image¹¹⁰⁸. L'artiste est en train de tracer des esquisses, confirmant l'aspect expérimental de la démarche. Celle-ci est expliquée dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* :

¹¹⁰⁷ La photographie publiée sur laquelle Dalí se tient aux côtés du vicomte de Noailles a sans doute été réalisée par Buñuel, dont l'ombre apparaîtrait alors sur le corps du peintre [3.212.] : Dalí porte les mêmes vêtements que sur une image où il pose en 1929 avec le réalisateur [1.78.].

¹¹⁰⁸ Elle est publiée dans le *Time*, le 28 décembre 1942 avec la même légende : « I invent a hallucinatory mask, during breakfast in bed at the Hotel Saint Regis in New York ».

« Quelle chose miraculeuse que l'œil ! Le mien, je finis par le considérer comme un véritable appareil photographique mou, qui prenait des clichés non du monde extérieur, mais de ma pensée la plus dure et de la pensée en général. J'en déduisis que l'on peut photographier la pensée, et posai les bases théoriques de mon invention que, lorsque j'en aurai terminé la mise au point, je présenterai à la considération scientifique des États-Unis. Ma machine permet en effet d'obtenir ce miracle : la visualisation objective des images virtuelles de la pensée et de l'imagination de n'importe quel individu. »¹¹⁰⁹

L'interaction entre l'homme et la machine est complète et permet alors de visualiser, non plus seulement ce que l'esprit de Dalí voit, mais, satisfaisant le voyeurisme de l'artiste, tout ce que voit « n'importe quel individu ». Le recours à l'appareil inventé par Dalí est un outil d'objectivation et de communication des constructions fantasmatiques¹¹¹⁰. La publication de l'image d'Halsman, qui possède les mêmes qualités, médiatise donc ce transfert entre l'esprit de l'artiste et celui du lecteur.

La réunion de toutes ces photographies dans *The Secret Life of Salvador Dalí*, et plus généralement sur la période envisagée dans cette étude, propose une vision globale de la personnalité polymorphe de Dalí, qui est, pour Halsman en 1965, « la plus surréaliste de toutes ses créations »¹¹¹¹. Ce recours à l'image photographique matérialise la conciliation dialectique des rapports, exacerbés chez l'artiste, entre sujet et objet,

¹¹⁰⁹ *La Vie secrète de Salvador Dalí*, op. cit., p. 428.

¹¹¹⁰ « [...] le monde visible n'est pas le monde objectif qui pénètre le cerveau par le canal du nerf optique, il est à l'inverse le résultat des élaborations mentales, « associations et interprétations délirantes » que le sujet « objective ». », dans *Dalí et moi*, Catherine MILLET, op. cit., p. 154.

¹¹¹¹ « Pourquoi Dalí a-t-il posé pour ce genre de photographies ? Trop intelligent pour sous-estimer le pouvoir de la publicité, Dalí ne s'intéressait guère à la question de savoir si je pouvais ou non publier le résultat de ces travaux dans un journal ou un magazine. En fait la plupart de mes photographies de Dalí n'ont jamais été publiées. C'est dans le surréalisme à outrance que réside la véritable raison des excentricités photographiques de Dalí. Il veut que la moindre de ces actions surprenne et choque. Sa créativité surréaliste ne s'exprime que partiellement dans sa peinture. La personnalité même de Dalí est la plus surréaliste de toutes ses créations jusqu'à son orthographe, qui est plus surréaliste qu'aucune de ses toiles. », Philippe HALSMAN, *Art in America*, avril 1965, cité dans *La Vie publique de Salvador Dalí* (cat. d'expo. 1979), op. cit., p. 90.

entre un et multiple, entre raison et délire, entre réel et irréel, enfin entre pulsion de vie et pulsion de mort. Cette utilisation procède d'une volonté d'« objectivation » de son image propre¹¹¹², de celle de son environnement puis de ses visions fantasmatiques. Elle s'ancre dans une pratique amateur et populaire¹¹¹³, ce qui facilite la communication entre la psyché du créateur et celle du public¹¹¹⁴, développe un phénomène d'identification pour conduire finalement à la transformation de l'artiste en produit diffusable et consommable.

Son autobiographie est « un livre qui pue » selon l'écrivain George Orwell dans son article « L'Immunité artistique : quelques notes sur Salvador Dalí »¹¹¹⁵. L'auteur y propose une critique acerbe de l'œuvre de l'artiste ; néanmoins, elle permet de souligner plusieurs aspects qui cristallisent les contradictions liées au rôle de l'intellectuel au cœur du XX^e siècle. Orwell est tout d'abord choqué par la nécrophilie, circonspect devant les descriptions de perversions¹¹¹⁶, gêné par le mélange intime reliant l'œuvre et la vie du peintre. S'il ne peut nier le génie créatif du peintre, il est profondément heurté par la personnalité du Catalan :

¹¹¹² Pierre BOURDIEU (dir.), *Un Art moyen Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 119.

¹¹¹³ « Le fait de prendre des photographies, d'en conserver ou de les regarder peut apporter des satisfactions dans cinq domaines, 'la protection contre le temps, la communication avec autrui et l'expression des sentiments, la réalisation de soi-même, le prestige social, la distraction ou l'évasion'. », reproduit dans *ibid.*, p. 33.

¹¹¹⁴ « Je définis la méthode paranoïaque-critique comme un grand art de jouer de toutes ses propres contradictions par la lucidité en faisant vivre aux autres les angoisses et les extases de sa propre vie qui leur devient peu à peu aussi essentielle que la leur. », Salvador DALÍ, *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, op. cit., p. 18.

¹¹¹⁵ George ORWELL, « L'Immunité artistique : quelques notes sur Salvador Dalí », dans *Essais, Articles, Lettres, vol.III (1943-1945)*, Ed. Ivrea-L'encyclopédie des Nuisances, Paris, 1998 (Sonia Brownell Orwell, 1945), p. 202-213 (cit. p. 206).

¹¹¹⁶ Orwell constate chez Dalí « la plus belle panoplie de perversions dont on puisse rêver », exceptées la coprophagie et l'homosexualité ; sans doute ne connaissait-il pas l'anecdote du *Jeu lugubre*, la merde mangée dans *La Femme visible* ni la relation ambiguë avec Lorca...

« Le problème est qu'on a affaire ici à une attaque directe et manifeste, non seulement contre la santé d'esprit et la simple décence, mais aussi – certains des tableaux de Dalí étant susceptibles d'empoisonner l'imagination comme une carte postale pornographique – contre la vie elle-même. Quel que soit le partage exact entre ce que Dalí a réellement fait et ce qu'il a seulement imaginé, sa conception de la vie et sa personnalité ne font aucune place au sens moral le plus élémentaire. Il est aussi antisocial qu'une puce. Il est clair que de tels individus sont indésirables, et qu'une société qui favorise leur existence a quelque chose de détraqué. »¹¹¹⁷

La « morale » est sans doute le cadre social le plus attaqué par l'artiste grâce à sa défense de la pensée de Sade. Il cristallise les tensions du modernisme : face à une organisation sociale ressentie globalement comme coercitive – qu'elle soit fasciste ou considérée comme conservatrice – se développe un idéal d'autonomie, basé sur la libération de l'homme. L'acharnement de Dalí à s'opposer à toute morale humanitaire et à vanter le plaisir individuel conduit finalement à la rupture avec Breton et à sa condamnation par la gauche politique¹¹¹⁸. La critique d'Orwell est aussi dirigée contre l'Europe, alors soumise au conflit :

¹¹¹⁷ George ORWELL, « L'Immunité artistique : quelques notes sur Salvador Dalí », dans *Essais, Articles, Lettres, vol.III (1943-1945)*, *op. cit.*, p. 206.

¹¹¹⁸ Robert S. LUBAR, « Salvador Dalí in America : The Rise and Fall of an Arch-Surrealist », dans *Surrealism. USA* (cat. d'expo. 2005), *op. cit.*, p. 21-22.

« ... il [Salvador Dalí] a grandi dans le monde corrompu des années 20, quand la sophistication était à son comble et que toutes les capitales européennes grouillaient d'aristocrates et de rentiers qui avaient abandonné le sport et la politique pour jouer les protecteurs des beaux-arts. Lorsque vous lanciez des ânes morts à la tête des gens, ils vous lançaient de l'argent en retour. La phobie des sauterelles – qui il y a seulement quelques décennies, n'aurait provoqué qu'un petit rire moqueur – constituait alors un « complexe » intéressant que l'on pouvait exploiter avec profit. Et lorsque ce monde-là s'effondra devant l'armée allemande, il restait l'Amérique. »¹¹¹⁹

Pour condamner le Dalí des années 1940, l'écrivain condamne la société européenne des années 1920-1930, celle qui a financé l'essor de l'artiste comme celui d'autres surréalistes. La survie du mouvement, comme celle de Dalí, est pourtant assurée à partir de 1942 par les États-Unis, selon deux voies opposées : les échanges intellectuels et le renouveau lié à l'exploitation des mythes indiens appuient la volonté d'occultation du surréalisme défendue par Breton¹¹²⁰ ; l'occupation des médias populaires par la personnalité exubérante de Dalí lui permet de s'assurer des revenus conséquents car elle encourage la tenue d'expositions dans les musées comme dans les galeries. Enfin, Orwell explique que « les fantasmes de Dalí éclairent sans doute utilement sur le déclin de la civilisation capitaliste »¹¹²¹. Cependant, bien plus que sur le « déclin », c'est sur le changement vers la société capitaliste post-moderne que les fantasmes communiqués au public sont éclairants. La société de consommation, le développement des techniques, des *mass media*, le psychologisme et le règne de l'individu triomphent dans la deuxième

¹¹¹⁹ George ORWELL, « L'Immunité artistique : quelques notes sur Salvador Dalí », dans *Essais, Articles, Lettres*, vol.III (1943-1945), *op. cit.*, p. 212.

¹¹²⁰ Fabrice FLAHUTEZ, *Nouveau monde et nouveau mythe. Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*, « Œuvres en sociétés », Les Presses du Réel, Dijon, 2007.
André BRETON : « JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VERITABLE DU SURREALISME », *Second manifeste du surréalisme* (1930), dans *O.C.*, t.I, *op. cit.*, p. 821.

¹¹²¹ George ORWELL, « L'Immunité artistique : quelques notes sur Salvador Dalí », dans *Essais, Articles, Lettres*, vol.III (1943-1945), *op. cit.*, p. 209.

moitié du XX^e siècle. En devenant un produit, Dalí se soumet à l'activité fantasmatique du consommateur et encourage la transformation effective de l'homme en « machine désirante »¹¹²² ; il annonce ainsi des aspects de l'œuvre d'Andy Warhol¹¹²³, étudiant au *Carnegie Institute of Technology* lorsque le Catalan occupe les pages de la presse populaire. Dans l'édition du *Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, en 1963, Dalí reconnaît la pertinence du Pop Art :

« Ce phénomène délirant initial typique, quoique aujourd'hui très dégénéré, s'appelle pop-art, représentant ainsi la nouvelle tendance morale de l'art d'avant-garde. »¹¹²⁴

L'usage de la photographie afin d'objectiver les visions fantasmatiques propres aux individus est au cœur de toutes ces dimensions. « Changer la vue » conduit effectivement à « *changer la vie*. »¹¹²⁵ En 1941, Dalí révèle son désir pour un média dont il devine le futur impact populaire. Lorsqu'il décrit l'objet lui permettant de projeter ses pensées, il confie : « Il ressemble davantage à un minuscule et fragile appareil de télévisions en couleurs qu'à un affreux, rébarbatif et mécanique appareil photographique. »¹¹²⁶

¹¹²² Sur le triomphe des idées de Sade dans la société de la deuxième moitié du XX^e siècle, lire Christopher LASCH, *La Culture du narcissisme. La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, traduction de Michel L. Landa, « Champs Essais », Flammarion, Paris, 2006 (*The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Christopher Lasch, 1979) ; et les quelques lignes dans la préface de Jean-Claude Michéa, « Pour en finir avec le XXI^e siècle », p. 11-12.

¹¹²³ « Son extravagance, comme le sera celle de Warhol, est une façon de se conformer au délire inavoué des autres. De l'endosser et de les en délivrer, tout en se délivrant d'eux. », *Dalí et moi*, Catherine Millet, *op. cit.*, p. 106.

¹¹²⁴ En exergue avant le premier chapitre, *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹²⁵ La formule est de André Breton, dans *Conférence de Mexico. Changer la vue*, déclaration à l'exposition Guttierrez, le 22 avr. 1938, dans *O.C.*, t.II, *op. cit.*, p. 1262.

¹¹²⁶ « Le Dernier scandale de Salvador Dalí » (1941), dans *Oui*, *op. cit.*, p. 311.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Le classement des ouvrages est chronologique, sauf mention explicite.

Les sources

Salvador Dalí

Recueils de textes

1. *L'Alliberament dels dits. Obra Catalana Completa*, Fèlix FANES (ed.), Quaderns Crema, Barcelona, 1995. Nous renvoyons à ce recueil pour les articles publiés en Espagne des années 1919 à 1930.
2. *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'archangélisme scientifique*, Robert DESCHARNES (éd.), Éditions Denoël, Paris, 2004 (Éditions Denoël / Gonthier, 1971). Nous renvoyons à ce recueil pour les textes publiés en France et aux États-Unis à partir de 1930.

Scénarios

3. *Un Chien andalou*, scénario Luis Buñuel et Salvador Dalí, avec Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Salvador Dalí (le mariste), Luis Buñuel (l'homme au rasoir), Jaime Miravittles, France, 1928, 17 min.
4. *L'Âge d'or*, Luis Buñuel, scénario de Luis Buñuel et Salvador Dalí. Avec Lya Lys, Gaston Modot, Max Ernst, Pierre Prévert, France, 1930, 1h00.
5. *Babaouo. Scénario inédit, précédé d'un Abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, Ballet portugais*, Cahiers libres, Paris, 1932.

Essais, poèmes

6. *La Femme visible*, Éditions surréalistes, Paris, décembre 1930.
7. *L'Amour et la mémoire*, Éditions surréalistes, décembre Paris, 1931.

8. *Dalí : inédits de Belgrade (1932)*, Branko ALEKSIC (éd.), Change international /Equivalences, Paris, 1987.
9. *La Conquête de l'Irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, juillet 1935.
10. *Métamorphose de Narcisse*, Éditions surréalistes, José Corti, Paris, 1937.
11. *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1978 (1^{ère} édition en 1963).

Autobiographies

12. *Journal d'un génie adolescent*, Fèlix FANES (éd.), Alphée / Le Serpent à Plumes / Motifs, 2004 (Fundació Gala-Salvador Dalí, 1994).
13. *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York, 1942.
14. *La Vie secrète de Salvador Dalí*, « L'imaginaire », Gallimard, Paris, 2002 (La table ronde, 1952)
15. *La Vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie ?*, Frédérique JOSEPH-LOWERY (éd.), « Bibliothèque Mélusine », L'Âge d'homme, Lausanne, 2006.
16. *Dalí's mustache, a photographic interview*, Salvador DALÍ and Philippe HALSMAN, Simon and Schuster, New York, 1954.
17. *Journal d'un génie*, « L'imaginaire », Gallimard, Paris, 2000 (La Table ronde, 1964).
18. *Comment on devient Dalí. Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, André PARINAUD (éd.), « Vécu », Robert Laffont, Paris, 1973.

Correspondance

19. *Salvador Dalí. Federico García Lorca. Correspondance, 1925-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (éd.), traduction et adaptation de S. Ponce et F. Navarro, Carrere, 1987.
20. *Lettres à Picasso (1927-1970)*, Laurence MADELINE (éd.), « Le cabinet des Lettrés », Gallimard, 2005.
21. *Salvador Dalí. Corresponsal de Josep Vicenç Foix, 1932-1936*, Rafael SANTOS TORROELLA (ed.), Mediterrania, S.A., Barcelona, 1986.

Art (classement alphabétique par auteur)

Articles

22. René CREVEL, « Le Miroir aux objets », dans *L'Art vivant*, Paris, n°14, 15 juillet 1925, p .23-24.
23. Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, « Man Ray », dans *Les Feuilles libres*, Paris, n°40, mai-juin 1925, p .267-269.

Ouvrages, recueils

24. Louis ARAGON, *Écrits sur l'art moderne*, Jean RISTAT (dir.), préface de Jacques LEENHARDT, Flammarion, Paris, 1981.
25. *Art et action, Laboratoire de théâtre, 1911-1932*, texte de Francis JOURDAIN, « L'art dramatique et l'esthétique moderne », Pierre Vorms, Paris, c.1932.
26. Walter BENJAMIN, *Œuvres*, « Folio / Essais », Gallimard, Paris, t.I, II et III, 2000.
27. André BRETON, *Œuvres Complètes*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, t.I, 1988, t.II, 1992.
28. André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 2002 (réédition du texte de 1928 (NRF), augmentée avec d'autres écrits).
29. René CREVEL, *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, préface d'Annie LE BRUN, textes réunis par Michel CASSOU et Jean-Claude ZYLBERSTEIN, Pauvert, Paris, 1986.
30. Gala DALI, *Carnets intimes*, Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine, 2012.
31. *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Dominique BAQUE (dir.), Jacqueline Chambon, Marseille, 1993.
32. Max ERNST, *Œuvres de 1919 à 1936*, Cahiers d'Art, Paris, 1937.
33. Adria GUAL, *Mitja vida de teatre, Memories*, Aedos, Barcelona, 1957.
34. Siegfried KRACAUER, *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, préface d'Olivier AGARD, traduction de Sabine Cornille, « Théorie Critique » (Olivier Voirol dir.), La Découverte, Paris, 2008.

35. Franck R. LEAVIS, *Mass Civilisation and Minority Culture*, The Minority Press, Cambridge, 1930.
36. Julien LEVY, *Surrealism*, Da Capo, New York, 1995 (The Black Sun Press, New York, 1936).
37. László MOHOLY-NAGY, *Peinture-Photographie-Film et autres écrits sur la photographie*, préface de Dominique BAQUE, traduit de l'Allemand par Catherine Wermester et de l'Anglais par Jean Kempf et G. Daltez, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.
38. Pierre NAVILLE, *La Révolution et les Intellectuels*, « N.R.F. » Gallimard, Paris, 1927 (*Mieux et moins bien*, 1927 ; *Que peuvent faire les surréalistes ?*, 1926).
39. Pierre NAVILLE, *Le Temps du surréel. L'espérance mathématique, t.I*, « Écritures / Figures » (Michel Delorme dir.), Galilée, Paris, 1977.
40. MAN RAY, *Man Ray. Photographies 1920-1934*, Paris, James Thrall Soby-Cahiers d'art, Hartford (Connecticut)-Paris, 1934.
41. MAN RAY, *La Photographie n'est pas l'art*, 12 photographies, Avant-Propos de André BRETON, G.L.M., Paris, 1937.

Poésies, Romans

42. Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris*, « Folio », Gallimard, Paris, 2008 (1926).
43. René CHAR, *Le Tombeau des secrets*, Nîmes, 1930.
44. Thomas HARDY, *Jude l'obscur*, traduit de l'anglais par F.W. Laparra, « Le livre de poche », Albin Michel, Paris, 2010 (*Jude the obscure*, 1895)
45. Joris-Karl HUYSMANS, *À Rebours*, Daniel Grojnowski (éd.), GF Flammarion, Paris, 2004 (1884).
46. Joris-Karl HUYSMANS, *Là-Bas*, Pierre Cogny (éd.), GF Flammarion, Paris, 1978 (1891).
47. Eugenio D'ORS, *Le Jardin des plantes*, traduction de Jean Cassou, Fourcade, 1930.
48. Benjamin PERET, *Le Grand jeu*, « Poésie », Gallimard, Paris, 1997 (1928).
49. Raymond ROUSSEL, *Impressions d'Afrique*, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, Paris, 2003 (1910).
50. Raymond ROUSSEL, *Locus Solus*, « L'imaginaire », Gallimard, Paris, 2001 (1913-1914).

51. SADE, *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, Éditions 10/18, 1975 (1785).
52. Jean-Paul SARTRE, *L'Enfance d'un chef*, « Folio », Gallimard, Paris, 2003 (1939).

Correspondance

53. Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala, 1924-1948*, « N.R.F. » Gallimard, Paris, 1984.

Sciences (classement alphabétique par auteur)

Articles

54. Roger CAILLOIS, « La Mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse », dans *Minotaure*, n°5, Paris, 1934, p. 23-26.
55. Roger CAILLOIS, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », dans *Minotaure*, Paris, n°7, 1935, p. 4-10.
56. Sándor FERENCZI, « Observations cliniques de paranoïa et de paraphrénie », dans *Revue française de psychanalyse*, n°1, t.5, 1932.
57. Sigmund FREUD, « Psychologie collective et analyse du moi » (1921), dans *Essais de psychanalyse*, traduction de Samuel Jankélévitch, Payot, Paris, 1948.
58. Jacques LACAN, « Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes parano de l'expérience », dans *Minotaure*, Paris, n°1, juin 1933, p. 68-69.

Ouvrages

59. Edward BERNAYS, *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie*, traduction de Oristelle Bonis, Zones, 2007 (H. Liveright, New York, 1928).
60. Albert EINSTEIN, *La Relativité. Théorie de la relativité restreinte et générale, La relativité et le problème de l'espace*, « Petite Bibliothèque Payot », Payot et Rivages, Paris, 2001 (Gauthier-Villars, 1921).
61. Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, dans *Œuvres complètes, Psychanalyse, IV, 1899-1900*, Presse Universitaire de France, Paris, 2004 (*Die Traumdeutung*, 1899, Franz Deuticke, Leipzig und Wien).

62. Sigmund FREUD, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, « Petite Bibliothèque Payot », Payot et Rivages, Paris, 2001 (*Zur Psychopathologie des Alltagsleben*, 1901 ; Payot, 1922-23)
63. Sigmund FREUD, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne*, Wilhem JENSEN, « Folio-Essai », Gallimard, Paris, 1986 (1903-1907).
64. Sigmund FREUD, *Névrose, psychose et perversions*, Bibliothèque de psychanalyse, PUF, Paris, 2004 (1973).
65. Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris, 1994 (F.Alcan, 1925).
66. Jacques LACAN, *Écrits*, « Essais », Éditions du Seuil, (2 vol.), Paris, 1999 (1966)
67. Hans PRINZHORN, *Expression de la folie. Dessins, peintures, sculptures d'asile*, Marielène WEBER (éd.), « Découverte de l'inconscient », Gallimard-Centre National des Lettres, Paris, 1984 (1922).
68. Otto RANK, *Le Traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*, traduction de Samuel Jankélévitch, « Petite Bibliothèque Payot », Payot et Rivages, Paris, 2002 (1928).
69. Françoise HULAK, *La Nudité de l'art*, suivi de *L'Art chez les fous*, Marcel REJA, préface de Pierre VERMEERSCH, Z'Editions, Nice, 1994.
70. Pierre VACHET, *Psychologie du vice. Les travestis* (I), Bernard Grasset, Paris, 1934 (ouvrage conservé dans la bibliothèque de Salvador Dalí, Figueres).

Sur Salvador Dalí

Biographies

Ouvrages

71. *Salvador Dalí. Obra completa. Album, vol. VIII*, Destino-Fundació Gala-Salvador Dalí-Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, Barcelona, 2004.
72. Lali BAS DALI, *Los Dalí, Historia de una familia*, Juventud, Barcelona, 2004.

73. Thierry DUFRENE, *Salvador Dalí, double image, double vie*, Hazan, Paris, 2012.

Catalogues d'expositions

74. *La Vie publique de Salvador Dalí*, Daniel ABADIE (com.), ouvrage publié à l'occasion de la rétrospective Salvador Dalí, Centre Pompidou–Musée national d'art moderne (Paris), 18 déc. 1979 - 14 avr. 1980, MNAM, Paris, 1979.
75. *Salvador Dalí : The Early Years*, Ian GIBSON, Rafael SANTOS TORROELLA, Fèlix FANES, Dawn ADES, Agustín SANCHEZ VIDAL (com.), Michael Raeburn (ed.), South Bank Centre (London), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Metropolitan Museum of Art (New York), Fundació Gala-Salvador Dalí (Figueres), South Bank Centre, London, 1994.
76. *Salvador Dalí. Album de familia*, Montse AGUER, Fèlix FANES, Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundació La Caixa, Fundació La Caixa, Barcelona, 1998.
77. *El País de Dalí*, Josep PLAYA (cur.), Museu de l'Empordà, Figueres, 30 avr. – 29 août. 2004, Ajuntament de Figueres – Consorci del Museu de l'Empordà, 2004.
78. *Gala. Album*, Montse AGUER, Estrella DE DIEGO, D.A.S., Barcelona, 2007.

L'œuvre

Articles

79. George ORWELL, « L'Immunité artistique : quelques notes sur Salvador Dalí », dans *Essais, Articles, Lettres, vol.III (1943-1945)*, Ivrea-L'encyclopédie des Nuisances, Paris, 1998, p. 202-213 (Sonia Brownell Orwell, 1945).
80. Patrice SCHMITT, « Dalí et Lacan dans leurs rapports à la psychose paranoïaque », dans *Cahiers Confrontation*, Aubier-Montaigne, Paris, n°4, automne 1980, p. 129-136.
81. Laurent JENNY, « Système et « délire » de Dalí à Caillois », dans *Europe*, « Roger Caillois », Centre National du Livre/Europe, 78^e année, n°859-860, nov-déc 2000, p. 60-71.

Ouvrages

82. Robert DESCHARNES, *Dalí de Gala*, Édita, Lausanne, 1962.
83. Ami GUICHARD (dir.), *Dalí. 50 secrets magiques*, Edita-Denoël, Lausanne, 1974.
84. Alain ROGER, *Hérésie du désir. Freud, Dracula, Dalí*, « L'Or d'Atalante » (Murielle Gagnebin dir.), Champ Vallon, Seyssel, 1985.
85. Meryle SECREST, *Salvador Dalí, l'extravagant surréaliste*, postface d'André THIRION, traduction de C. Malamoud, Hachette, Paris, 1988 (*Salvador Dalí, the surrealist Jester*, Weidenfeld et Nicholson, Londres, 1986).
86. Roger MICHEL ERASMY, *Codex Dalíanus. Salvador Dalí visionnaire et prophète*, Erasmy Autoedition, 2001 (1989).
87. Ruth AMOSSY, *Dalí ou le filon de la paranoïa*, « Le texte rêve », PUF, Paris, 1995.
88. Rafael SANTOS TORROELLA, « *Los putrefactos* » de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1998.
89. Fèlix FANES, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen, 1925-1930*, Electa España, Barcelona, 1999.
90. Frédérique JOSEPH-LOWERY (dir.), « Lire Dalí », numéro de la *Revue des Sciences Humaines*, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, C.N.R.S., C.N.L., Lille, n°262, avril-juin 2001.
91. Ingrid SCHAFFNER, *Salvador Dalí's Dream of venus. The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, Photographs by Eric Schaal, Princeton Architectural Press, New York, 2002.
92. Jean-Louis GAILLEMIN, *Salvador Dalí. Désirs inassouvis du purisme au surréalisme, 1925-1935*, Le passage, Paris-New-York, 2002.
93. Robert et Nicolas DESCHARNES, *Dalí. Le dur et le mou. Sortilège et magie des formes. Sculptures et objets.*, Eccart, Paris, 2003.
94. Juan José LAHUERTA, *El Fenomeno del extasis, Dalí ca.1933*, Siruela, Madrid, 2004.
95. Hank HINE, William JEFFET and Kelly REYNOLDS (ed.), *Persistence and memory. New critical perspectives on Dalí at the Centennial*, March 18, 19, 20 2004, The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, The Salvador Dalí Museum-Bompiani, St-Petersburg (Florida), 2004.
96. Catherine MILLET, *Dalí et moi*, « Art et artiste », Gallimard, Paris, 2005.

97. Vicent SANTAMARIA DE MINGO, *El Pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, « Estudis Filològics », núm. 20, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2005.
98. Lourdes CIRCLÓT i Mercé VIDAL, *Salvador Dalí i les arts. Historiografia i crítica al segle XXI*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.
99. Astrid RUFFA, Philippe KAENEL, Danielle CHAPERON (dir.), *Salvador Dalí à la croisée des savoirs*, Actes du colloque international tenu à Lausanne en déc. 2004, Éditions Desjonquères, Paris, 2007.
100. Frédérique JOSEPH-LOWERY, Isabelle ROUSSEL-GILLET (dir.), *Salvador Dalí sur les traces d'Eros*, Actes du colloque international tenu à Cérisy-la-Salle, du 13 au 20 août. 2007, Éditions Notari, Genève, 2010.
101. Astrid RUFFA, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Les Presses du Réel, Dijon, 2009.

Catalogues d'expositions

102. *Salvador Dalí. Rétrospective, 1920-1980*, Daniel ABADIE (com.), Centre Pompidou – Musée national d'art moderne, 18 déc. 1979 - 14 avr. 1980, MNAM, Paris, 1979.
103. *Hommage à Salvador Dalí*, Centre artistique et littéraire de Rochechouart, 22 mar. – 27 jui. 1980, Limoges, 1980.
104. *Dalí et les livres*, Edouard FORNES (com.), Mediterrania, Barcelona, 1984 (Edició Catalana / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1982).
105. *400 obras, 1914-1983, Salvador Dalí*, Salvador DALÍ, Ana BERISTAIN, Robert DESCHARNES, Museo español de Arte contemporáneo, Madrid, avr. – mai 1983, Madrid, 1983 (2 volumes).
106. *Dalí fotógrafo. Dalí en sus fotografías*, Luis REVENGA, Museo de Arte contemporáneo de Sevilla, oct. – nov. 1984, Fundación Luis Cernuda / Diputación provincial de Sevilla, Sevilla, 1984.
107. *Dalí. Arquitectura*, Fèlix FANES (dir.), Juan Jose LAHUERTA (com.), Fundació Caixa de Catalunya, 19 juin – 25 août. 1996, Fundació Gala-Salvador Dalí / Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1996.

108. *Dalí's Optical Illusions*, Dawn ADES (ed.), Wadsworth Atheneum Museum of Art in association with the Yale University Press, New Haven and London, 2000.
109. *Dalí ilustrador. Salvador Dalí 1904-1989*, Enric SABATER (cur.), Sala d'exposicions del govern, 02 mar. – 20 mai 2001, Ministeri de Turisme i Cultura, Andorra, 2001.
110. *Salvador Dalí. Dream of Venus*, Montse AGUER (cur.), Teatre-Museu Dalí (Figueres), 20 déc. 1999 – 28 fév. 2000, Museum of contemporary Art (North Miami), 14 mar. – 30 juin 2002, The Museum of contemporary Art, Miami, 2002.
111. *Dalí. Un creador ligado a su tiempo*, Montse AGUER (dir.), Fundació Marcelino Botin, 26 juil. – 14 sep. 2003, Fundació Marcelino Botin, Barcelona, 2003.
112. *Dalí. Afinidades electivas*, Pilar PARCERISAS (dir.), Fundació Gala-Salvador Dalí, 19 fév. – 18 avr. 2004, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2004.
113. *Dalí. Cultura de masas*, Fèlix FANES (com.), Caixa Forum, Barcelona, fév. - mai 2004, Fundació Caixa, Fundació Gala-Salvador Dalí, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, 2004.
114. *Dalí i Gaudí. La revolució del sentiment d'originalitat*, Montse AGUER, 08 avr. – 16 mai 2004, Fundació Caixa Catalunya, Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona, 2004.
115. *Dalí*, Dawn ADES (dir.), Palazzo Grassi (Venise), 12 sep. 2004 - 16 jan. 2005, The Philadelphia Museum of Art (Philadelphie), 16 fév. - 15 mai 2005, Bompiani, 2004.
116. *Dalí*, Montse AGUER (com.), Casa Museu Castell Gala-Dalí de Púbol, 18 mar. – 31 déc. 2005, Distribucions d'Art Surrealista, Barcelona, 2005.
117. *Dalí versus Schaal*, Montse AGUER, Marc AUFRAISE, Casa Museu Castell Gala-Dalí de Púbol, Distribucions d'Art Surrealista, Barcelona, 2006.
118. *Dalí*, Jean-Hubert MARTIN, Montse AGUER, Jean-Michel BOUHOURS, Thierry DUFRENE (dir.), Centre Pompidou, 21 nov. 2012 – 25 mar. 2013, Reina Sofía (Madrid), 23 avr. – 2 sep. 2013, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2012.

Thèses

119. Patrice SCHMITT, *Étude psychanalytique de la création chez Dalí*, Mémoire de psychologie clinique sous la direction de Mr. Ledoux (Maître assistant), texte revu et corrigé dans le cadre du doctorat de psychologie clinique dirigé par le pr. Colette Chiland, Université de Paris V, Juin-décembre 1978.

120. Luc MARGAT, *Apport du surréalisme à la psychiatrie. Essai sur Salvador Dalí*, thèse pour le doctorat en médecine (diplôme d'état), 14 avril 1982, Pr. Piussan (dir.), Université de Picardie, UER de Médecine Amiens, 1982.
121. Johanna VAN DE PAS, *L'Œuvre littéraire de Salvador Dalí, vue dans son ensemble*, thèse pour le doctorat de 3^e cycle présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1985.

Sur la modernité artistique

Biographies

122. Robert D. VALETTE, *Éluard. Livre d'identité*, Tchou, 1967.
123. Ingrid SCHAFFNER, Lisa JACOBS (ed.), *Julien Levy : Portrait of an Art Gallery*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts)-London (England), 1998.
124. Valentine Hugo. *Écrits et entretiens suivis de Valentine Hugo et le surréalisme*, textes et documents recueillis par Béatrice SEGUIN (1^{ère} partie), textes de la 2^e partie de Jean-Pierre CAUVIN, Actes Sud / Bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer, Arles, 2002.
125. Estrella DE DIEGO, *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*, Espasa, Madrid, 2003.

Art, théâtre, presse

Articles

126. Françoise WILL-LEVAILLANT, « L'Analyse des dessins d'aliénés et de médiums avant le surréalisme », dans *Revue de l'art*, C.N.R.S, Paris, n°50, 1980, p. 24-39.
127. Denis HOLLIER, « La Valeur d'usage de l'impossible », Préface à la réédition de *Documents, Doctrines-Archéologie-Beaux-Arts-Ethnographie*, Année 1929-1, Jean Michel Place/Direction des Bibliothèques, des Musées et de l'Information Scientifique et Technique du Ministère de l'Education Nationale, de la Jeunesse et des Sports, Paris, 1991, p. VII-XXIV.

- 128.Pascal ROUSSEAU, « Eugeni d'Ors et l'esthétique méditerranéenne du noucentisme », dans *48/14. La Revue du Musée d'Orsay*, RMN, n°15, automne 2002, p. 62-73.

Ouvrages

- 129.Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme, suivie de Documents surréalistes*, Seuil, Paris, 1964 (1944).
- 130.Ferdinand ALQUIE, *Philosophie du surréalisme*, « Nouvelle Bibliothèque scientifique » (Fernand Braudel dir.), Flammarion, Paris, 1955.
- 131.Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, C.N.R.S., Paris, 1989 (1965).
- 132.Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité*, « Idées », Gallimard, Paris, 1971.
- 133.Sarane ALEXANDRIAN, *Le Surréalisme et le rêve*, « Connaissance de l'inconscient », N.R.F., Gallimard, Paris, 1974.
- 134.Miguel ÁNGEL HERNANDO, *La Gaceta literaria (1927-1932). Biografía y valoración*, « Castilla », Universidad de Valladolid, Departamento de Lengua y Literatura españolas, Valladolid, 1974.
- 135.*Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Actes du colloque organisé au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, les 15, 16 et 17 fév. 1974, Travaux VIII, Université de Saint-Étienne / Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression contemporaine, Saint-Étienne, 1975.
- 136.*La Fidélité des images. René Magritte. Le cinématographe et la photographie*, textes de Louis SCUTENAIRE, Lebeer-Hossmann, Bruxelles, 1976.
- 137.David G. ZINDER, *The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*, UMI-Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1980 (1976).
- 138.*L'Art face à la crise. L'art en Occident, 1929-1939*, Actes du 4^e colloque d'Histoire de l'Art Contemporain tenu à Saint-Étienne les 22, 23, 24 et 25 mars 1979 et organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine de l'Université de Saint-Étienne et le Centre de Documentation et d'Etudes d'Histoire de l'Art Contemporain, CIEREC / Université de Saint-Étienne, 1980.
- 139.Édouard JAGUER, *Les Mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Flammarion, Paris, 1982.

140. Jacqueline CHENIEUX-GENDRON (dir.), *Du Surréalisme et du plaisir*, « Champs des activités surréalistes », Librairie José Corti, Paris, 1987.
141. Agustín SANCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*, « La línea del Horizonte », Planeta, Barcelona, 1996 (A. Sanchez Vidal, 1988).
142. Norbert BANDIER, *Sociologie du surréalisme*, La Dispute, Paris, 1989.
143. Monique BORIE, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, « Bibliothèque des Idées », NRF Gallimard, 1989.
144. Didier PLASSARD, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, « Théâtre des années vingt », L'Institut International de la Marionnette, L'Âge d'homme, Lausanne, 1992.
145. Fabienne HULAK (dir.), *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, « Le Singleton-Art et Psychanalyse » (Fabienne Hulak dir.), Z'Editions, Nice, 1992.
146. Georges SEBBAG, *Les Éditions Surréalistes, 1926-1968*, IMEC, Paris, 1993.
147. Danièle PAULY, *Théâtre des années 20. La rénovation scénique en France*, Institut Français d'Architecture-Centre National du Livre, Norma, Paris, 1995.
148. Maria LLUÏSA BORRAS, *Arthur Cravan, une stratégie du scandale*, Jean-Michel Place, Paris, 1996.
149. Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris. Le marché de la photographie, 1919-1939* (t.I), *Les Usages de la photographie, 1919-1939* (t.II), « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 1997.
150. Yvonne DUPLESSIS, *L'Aspect expérimental du surréalisme*, « Science et survie », JMG Éditions, Agnières, 1998.
151. David LOMAS, *The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, Yale University Press, New Haven and London, 2000.
152. Lewis KACHUR, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts)-London (England), 2001.
153. Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, « Le champ de l'image » (André Gunthert dir.), Macula, Paris, 2001.
154. Soraya TLATLI, *La Folie lyrique. Essai sur le surréalisme et la psychiatrie*, « L'œuvre et la psyché », L'Harmattan, Paris, 2004.

- 155.Jordana MENDELSON, *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture and the Modern Nation, 1929-1939*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2005.
- 156.Patrick ROEGIERS, *Magritte et la photographie*, Ludion, Gand-Amsterdam, 2005.
- 157.Laurence BERTRAND DORLEAC, Michaël ANDROULA (dir.), *Picasso, l'objet du mythe*, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, Paris, 2005.
- 158.Michel POIVERT, *L'Image au service de la révolution. Photographie, Surréalisme, Politique*, Le Point du Jour Editeur, 2006.
- 159.Collectif, *Ola Pepín ! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, actes des trois journées de mai 2004 organisées pour le centenaire des naissances de Dalí et José Bello Lasiera (Pepín), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundació Caixa Catalunya, Espagne, avril 2007.
- 160.Fabrice FLAHUTEZ, *Nouveau monde et nouveau mythe. Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*, « Œuvres en sociétés », Les Presses du Réel, Dijon, 2007.

Catalogues d'expositions

- 161.Hans Bellmer, *Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, Francis Picabia, Yves Tanguy*, Galerie A.F. Petit, Paris, 1963.
- 162.*Photographs from the Julien Levy Collection, starting with Atget*, essay and catalogue by David TRAVIS, The Art Institute of Chicago, 11 déc. 1976 – 20 fév. 1977, The Art Institute of Chicago, 1976.
- 163.*Paris-Berlin, 1900-1933. Rapports et contrastes France-Allemagne*, Pontus HALTEN (com.), Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, 12 juil. – 06 nov. 1978, MNAM, Paris, 1978.
- 164.*À propos du corps et de son image*, Françoise DENOYELLE, Centre culturel de Brétigny, juin 1983.
- 165.Hans Bellmer. *67 photographies inédites*, Galerie A.F. Petit, déc. 1983 - fév. 1984, Paris.
- 166.*Explosante-Fixe. Photographie et surréalisme*, Rosalind KRAUSS, Jane LIVINGSTONE, Dawn ADES (com.), Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, 15 avr. - 15 juin 1985, MNAM / Hazan, Paris, 1985.
- 167.*Idas and Chaos. Trends in Spanish Photography, 1920-1945*, Joan FONTCUBERTA (dir.), L'Art, Barcelona, 1985.

168. *Surrealisme a Catalunya, 1924-1936. De L'Amic de les Arts al Logicofobisme*, Josep-Miquel GARCIA, Fina DURAU, Conxita OLIVER (cur.), Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, mai - juin 1988, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1988.
169. *Theatre in Revolution. Russian avant-garde stage design, 1913-1935*, Nancy VAN NORMAN BAER (dir.), Thames and Hudson – The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991.
170. *Picasso, Miró, Dalí y las orígenes del Arte contemporáneo en España, 1900-1936*, Eugenio CARMONA (com.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Schirn Kunsthalle Francfort, 1991.
171. *László Moholy-Nagy*, Catherine DAVID (com.), Musée Cantini, Marseille, 05 juil. – 15 sep. 1991, Musée de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1991.
172. *André Breton. La beauté convulsive*, Agnès ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE, Isabelle MONOD-FONTAINE (com.), 25 avr. -26 août. 1991, Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1991.
173. *Horst. Six décennies de photographies*, Martin KAZMAIER, Schirmer/Mosel, Paris-Munich, 1991.
174. *Temps d'ahir. Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, 1915-1930*, Lluís CALVO, Josep MAÑA, Juan NARANJO (com.), Fundació La Caixa, Barcelona, 1994.
175. *Los Cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas*, Estrella DE DIEGO (com.), Sala de Exposiciones de la Fundació La Caixa, Madrid, 24 nov. 1995 – 14 jan. 1996, Fundació La Caixa, Barcelona, 1995.
176. *Lucien Lorelle, 1894-1968*, Galerie Municipale du Château-d'Eau, Toulouse-Place Laganne, janv 1996, Galerie Municipale du Château-d'Eau/Ministère de la Culture et de la Francophonie (DRAC Midi-Pyrénées), Toulouse, 1996.
177. *Und sie haben Deutschland verlassen...müssen, Fotografen und ihre Bilder 1928-1997*, Klaus HONNEF, Frank WEYERS, Rheinisches Landesmuseum Bonn, 15 mai – 24 août. 1997, PROAG, Köln, 1997.
178. *Eric Schaal. Photograph*, Deutscher Bibliothek Frankfurt, 16 jan. – 14 mar. 1998, Weidle Verlag, Bonn, 1998.
179. *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Art i etnologia*, Xavier BARRAL I ALTET (dir.), L'Isard, Barcelona, 1999.
180. *Luis Buñuel y el surrealismo*, Emmanuel GUIGON (dir.), Museo de Teruel, « La Edad de Oro », Teruel, 2000.

181. *The Artist and the photograph*, Joan FONTCUBERTA (images), Anatxu ZABALBEASCOA (textes), Actar, Barcelona, 2000.
182. *Buñuel. 100 años. Es peligroso asomarse al interior*, Enrique CARNACHO, Manuel RODRIGUEZ BLANCO (com.), Exposition organisée par l'Instituto Cervantes (Madrid), Cinémathèque de Toulouse, 24 fév. – 30 mar. 2000, Centre Pompidou (Paris), 03 mai – 11 juin 2000, Instituto Cervantes-Cinémathèque de Toulouse-Musée national d'art moderne, 2000.
183. *La Révolution surréaliste*, Werner SPIES (dir.), Musée national d'art moderne (Paris), 6 mar. – 24 juin 2002, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002.
184. *Eros invaincu*, Rainer M. MASON (dir.), Catalogue de la Bibliothèque Gérard Nordmann, Fondation Martin Bodmer, 27 nov. 2004 - 27 mar. 2005, Éditions Cercle d'art, Genève / Paris, 2004.
185. *El Manifiesto Amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*, Joan M. MINGUET BATLLORI (com.), Fundació Joan Miró (Barcelone), 17 juin – 26 sep. 2004, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Miró, Círculo de Lectores, Barcelone, 2004.
186. *Surrealism. USA*, Isabelle DERVAUX (com.), National Academy Museum (New York), 17 fév. – 8 mai 2005, Hatje Cantz Verlag, 2005.
187. *La Subversion des images. Surréalisme, Photographie, Film*, Quentin BAJAC, Clément CHEROUX, Guillaume LE GALL, Philippe-Alain MICHAUD, Michel POIVERT (com.), Musée national d'art moderne (Paris), 23 sep. 2009 – 11 jan. 2010, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2009.

Analyse critique

Ouvrages, recueils

188. Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 5 tomes, Paris, 2002.
189. Pierre BOURDIEU (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, « Le sens commun », Les Éditions de Minuit, Paris, 2003 (1965).
190. Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, « Arguments », Les Éditions de Minuit, Paris, 2000 (1967).

191. Anton EHRENZWEIG, *L'Ordre caché de l'Art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, 1974 (*The hidden order of art*, 1967).
192. Donald W. WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, « Connaissance de l'inconscient », Gallimard, Paris, 1975 (*Playing and reality*, Donald W. Winnicott, 1971).
193. Cornélius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1999 (1975).
194. Collectif, *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, « Esthétique » (Mikel Dufrenne dir.), 10-18, Paris, 1975.
195. Christopher LASCH, *La Culture du narcissisme. La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, traduction de Michel L. Landa, « Champs Essais », Flammarion, Paris, 2006 (*The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Christopher Lasch, 1979).
196. Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, « Points Essais », Seuil, Paris, 2001 (« Tel Quel », Seuil, 1980).
197. Collectif, *Art et fantasme*, « L'Or d'Atalante » (Murielle Gagnebin et Claude Wiart dir.), Champ Vallon, Seyssel, 1984.
198. Odette ASLAN et Denis BABLET (dir.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, C.N.R.S., Paris, 1985.
199. Collectif, *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, « L'Or d'Atalante » (Murielle Gagnebin dir.), Champ Vallon, Seyssel, 1988.
200. Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, préface de Hubert DAMISCH, traduction de Marc Bloch et Jean Kempf, Macula, Paris, 1990.
201. François SAUVAGNAT (coord.), *Sublimation et suppléances*, Actes du colloque tenu à Bonneval, octobre 1988, Groupe de recherche et d'application des concepts psychanalytiques à la psychose (GRAPP), Bruxelles, 1990.
202. Rosalind KRAUSS, *L'Inconscient optique*, Au même titre Éditions, Paris, 2002 (*The MIT Press*, 1993).
203. Murielle GAGNEBIN, *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste stratège de l'inconscient*, « Le fil rouge », PUF, Paris, 1994.
204. Serge TISSERON, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Champs-Flammarion, Paris, 1999 (Les Belles Lettres, 1996).
205. Linda HAVERTY RUGG, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1997.

206. Emmanuel GARRIGUES, *L'Écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*, « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 2000.
207. Uwe BERNHARDT, *Le Regard imparfait. Réalité et distance en photographie*, « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 2001.

Index

A

ALLIE, Georges · 248, 263
ALTOLAGUIRRE, Manuel · 215
ARAGON, Louis · 37, 62, 65, 73, 107, 108, 128, 129,
133, 134, 137, 138, 159, 182, 186, 188, 203, 291,
295, 341, 342
ARISTOPHANE · 326
AVILA, Thérèse d' · 200

B

BACHELARD, Gaston · 168, 267, 292
BARBUSSE, Henri · 187
BARR, Alfred H. · 294
BATAILLE, Georges · 118, 154, 189, 233, 261, 262
BEATON, Cecil · 16, 247, 248, 286, 287, 298, 299
BEAUVOIR, Simone de · 301
BELLON, Denise · 301, 303
BENJAMIN, Walter · 25, 54, 75, 108, 109, 122, 126,
141, 154, 163, 182, 268, 296, 328, 330, 341, 342
BERGSON, Henri · 122, 168
BERNAYS, Edward · 25, 274, 282, 313, 343
BERRY, Wallace · 33, 59, 71
BERTILLON, Alphonse · 134, 146
BÖCKLIN, Arnold · 240
BOSCH, Jérôme · 302
BRASSAÏ · 14, 18, 20, 28, 95, 130, 139, 145, 146, 193,
195, 199, 200, 223, 257, 362
BREITENBACH, Josef · 301
BRETON, André · 20, 23, 24, 28, 29, 34, 39, 46, 65,
68, 69, 70, 78, 81, 107, 108, 109, 113, 115, 116,

124, 126, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 135, 138,
139, 140, 141, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153,
155, 156, 157, 159, 162, 163, 165, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185,
186, 187, 188, 189, 190, 193, 196, 197, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 217,
219, 220, 227, 231, 234, 238, 239, 240, 242, 243,
244, 245, 247, 252, 256, 257, 258, 260, 261, 262,
265, 266, 268, 271, 272, 278, 279, 280, 281, 283,
284, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 298, 300, 303,
309, 310, 311, 313, 326, 330, 336, 337, 338, 341,
342, 353

BRUEGEL, Pieter · 302

BUÑUEL, Luis · 17, 36, 47, 48, 53, 54, 55, 57, 64, 66,
106, 108, 109, 116, 121, 133, 134, 135, 137, 143,
161, 165, 166, 175, 176, 185, 188, 211, 214, 308,
333, 339, 351, 352, 353, 354

C

CAHUN, Claude · 15, 248, 285
CAILLOIS, Roger · 174, 175, 253, 266, 267, 270, 343,
345
CHANEL, Coco · 301, 304, 307, 312, 314, 315, 316,
333
CHAR, René · 137, 161, 216, 217, 219, 342
COLLE, Pierre · 170, 185, 193, 202, 223, 265
CREVEL, René · 24, 37, 52, 56, 129, 133, 136, 137,
156, 178, 188, 189, 195, 199, 207, 211, 215, 216,
221, 237, 239, 242, 243, 246, 331, 341
CROSBY, Caresse · 188, 286, 315, 318, 319, 320, 322

D

DALI, Anna Maria · 100, 101, 184, 212

DE CHIRICO, Giorgio · 40, 42, 46, 50, 65

DESCARTES, René · 266

DOMENECH I MONTANER, Lluís · 140, 141

DUCASSE, Isidore · 273, 277, 292

DUCHAMP, Marcel · 145, 185, 231, 285, 292, 295,
301, 303, 306, 310, 312, 351

E

EINSTEIN, Albert · 19, 167, 168, 266, 343

ÉLUARD, Nusch · 216, 219, 228

ÉLUARD, Paul · 20, 37, 65, 129, 133, 137, 144, 145,
147, 149, 150, 151, 153, 158, 161, 164, 165, 166,
167, 169, 170, 173, 187, 188, 190, 200, 208, 210,
211, 212, 213, 215, 216, 217, 219, 221, 223, 228,
229, 238, 244, 245, 251, 252, 255, 258, 277, 278,
283, 288, 289, 291, 298, 299, 303, 306, 332, 343,
349

ERNST, Max · 46, 78, 92, 122, 133, 136, 187, 207,
216, 221, 292, 293, 301, 339, 341, 352

EUCLIDE · 266

F

FEUERBACH, Ludwig · 126, 152, 179, 189, 233, 292

FINI, Leonor · 315, 316

FOIX, Josep Vicenç · 37, 81, 99, 145, 193, 256, 340

FORD, Charles Henri · 310

FRANCK, Jean-Michel · 302

FREUD, Sigmund · 19, 23, 28, 58, 83, 84, 85, 106,
107, 114, 116, 117, 120, 121, 122, 124, 126, 127,
138, 154, 155, 156, 159, 164, 165, 169, 172, 177,

179, 185, 194, 201, 232, 241, 242, 261, 272, 274,
322, 330, 343, 344, 346

G

GALA · 9, 15, 20, 29, 97, 128, 129, 131, 137, 143,
144, 145, 147, 158, 161, 163, 164, 165, 166, 167,
169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 185,
186, 187, 188, 200, 205, 206, 210, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 226,
227, 228, 229, 230, 233, 234, 236, 237, 238, 239,
243, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255,
258, 263, 269, 270, 276, 284, 287, 288, 289, 290,
291, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304,
306, 310, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 324, 326,
329, 332, 341, 343, 345, 346, 349

GASCH, Sebastià · 37, 45, 46, 47, 49, 54, 58, 62, 63,
83, 99, 108, 109, 122, 157, 354

GASCOYNE, Paul · 279

GAUDI, Antoni · 145, 196, 310, 329, 348

GIACOMETTI, Alberto · 137, 145, 181, 185, 186, 188

GIMENEZ CABALLERO, Ernesto · 136, 150, 165, 188,
215

GOEMANS, Camille · 73, 126, 137, 203, 215, 219, 227

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón · 46, 63

GOYA, Francisco de · 302

GRIS, Juan · 65, 66, 209

GUIMARD, Hector · 146, 198, 310

GUIMERA, Angel · 64, 140, 141

H

HALBWACHS, Maurice · 167, 344

HALSMAN, Philippe · 15, 16, 18, 318, 331, 334, 340

HARCOURT, studio · 294

HEGEL, G.W.F. · 39, 169, 281

HENRY, Maurice · 303

HERACLITE · 38, 39, 40, 41, 46, 152, 268

HITLER, Adolf · 247, 258, 304, 307, 328

HORST, Horst P. · 18, 247, 312, 353

HUGNET, Georges · 136, 185, 231, 295, 303

HUGO, Valentine · 137, 186, 211, 217, 221, 222, 230,
349

HUYSMANS, Joris-Karl · 162, 163, 197, 303, 342

I

INGRES, J-A-D · 44, 331

J

JAMES, Edward · 286, 310

JANET, Pierre · 266

JENSEN, Whilelm · 172, 173, 227, 238, 344

K

KEATON, Buster · 58, 102, 285

KERTESZ, André · 228

KIEPURA, Jean · 252

KOLNAI, Aurel · 155, 185, 201

KORMAN, Murray · 312

L

LACAN, Jacques · 23, 127, 185, 191, 201, 263, 270,
343, 344, 345

LAMBA, Jacqueline · 311

LANGDON, Harry · 58, 109

LE CORBUSIER · 41, 47, 60, 66

LEAVIS, Franck R. · 327, 342

LEGGE, Sheila · 248, 285

LENINE, Vladimir Ilitch Oulianov · 126

LEVY, Julien · 248, 249, 272, 275, 276, 279, 286, 295,
296, 298, 306, 307, 309, 310, 312, 317, 342, 349,
352

LORCA, Federico García · 20, 42, 45, 46, 47, 48, 53,
59, 60, 63, 65, 69, 74, 78, 79, 83, 85, 89, 91, 92,
94, 95, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 166,
188, 198, 212, 264, 272, 288, 308, 335, 340, 346,
351, 352

M

MAGRITTE, René · 58, 132, 133, 137, 148, 177, 210,
216, 350, 352

MAĬAKOVSKI, Vladimir · 188, 245, 261

MAN RAY · 12, 18, 20, 28, 47, 52, 54, 58, 66, 112,
128, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 139, 145, 148,
149, 163, 164, 169, 170, 172, 177, 182, 185, 195,
196, 200, 207, 209, 210, 219, 228, 231, 233, 234,
236, 237, 240, 241, 242, 246, 248, 249, 251, 254,
258, 259, 263, 271, 294, 297, 303, 314, 341, 342,
362

MANDIARGUES, Pierre de · 315, 316

MANUEL, Henri · 54, 122, 215, 220, 223, 273, 354

MARX, Harpo · 296, 333

MARX, Karl · 28, 126, 133, 136, 138, 182, 185, 187,
273, 292, 296, 333

MENJOU, Adolphe · 58, 116

MESENS, E.L.T · 251

MILLER, Lee · 218, 250

MILLET, Jean-François · 17, 141, 143, 144, 147, 151,
168, 175, 177, 185, 193, 194, 196, 199, 235, 242,
263, 264, 265, 268, 269, 274, 310, 316, 334, 338,
340, 346

MIRAVITLLES, Jaume · 65, 133, 339

MIRO, Joan · 46, 55, 63, 65, 99, 113, 353, 354
MOHOLY-NAGY, László · 33, 37, 49, 60, 62, 66, 76,
77, 112, 342, 353
MONTANYA, Lluís · 37, 58, 62, 63, 83, 157, 354
MUZARD, Suzanne · 171

N

NAVEIRA, Rosa de · 208
NEWTON, Isaac · 266
NOAILLES, vicomtes de · 188, 271, 294, 333
NOGUER I SABA, Lúdia · 103, 105, 106, 112, 121, 214,
221, 229, 332
NOUGE, Paul · 137, 251

O

ORS, Eugeni d' · 41, 44, 48, 50, 63, 105, 140, 153,
170, 342, 350
ORTEGA Y GASSET, José · 53
ORWELL, George · 335, 336, 337, 345
OZENFANT, Amédée · 41, 47, 65

P

PECCI-BLUNT, comtesse · 188, 249, 288
PICASSO, Pablo · 47, 65, 92, 95, 99, 101, 102, 128,
151, 199, 250, 274, 282, 283, 326, 340, 352, 353
PLATT LYNES, George · 15, 18, 247, 312
PRADOS, Emilio · 215

R

RANK, Otto · 23, 157, 161, 162, 174, 185, 186, 202,
236, 331, 344

REVERDY, Pierre · 65, 68, 301
RIMBAUD, Arthur · 292
RIWKIN, Anna · 207, 208
ROUSSEL, Raymond · 54, 60, 185, 231, 311, 342
RUIZ I CASAMITJANA, Adolf · 145, 146, 197

S

SACHER-MASOCH, Leopold von · 232, 236, 274, 282,
354
SACS, Joan · 42, 292
SADE, D.A.F. de · 151, 160, 161, 258, 260, 308, 336,
338, 343
SAINT POL ROUX · 318
SAVINIO, Alberto · 40, 41
SCHAAL, Eric · 247, 297, 307, 310, 311, 313, 318,
323, 326, 332, 346, 348, 353
SCHIAPARELLI, Elsa · 287, 302
SERT, Roussie · 286
SEVERINI, Gino · 33, 41, 46, 50
SHAKESPEARE, William · 326
SKIRA, Albert · 144, 147, 161, 273
STAM, *Mart* · 236
SUBIAS GALTER, Joan · 33, 76, 77, 99, 110

T

TANGUY, Yves · 46, 137, 183, 207, 352
THRALL SOBY, James · 170, 259, 342
TROTSKI, Léon · 126, 135
TZARA, Tristan · 137, 207

U

UBAC, Raoul · 301

V

VALERY, Paul · 59, 140

VAN VECHTEN, Carl · 254, 258, 259, 271, 272, 276,
287

VANEL, Hélène · 303

VENNEMANN, Wolfgang · 301, 304

VERMEER · 34, 43, 47, 236

VINCI, Léonard de · 144, 293, 326

W

WARHOL, Andy · 338

WILDENSTEIN, Georges · 301

WITTELS, Fritz · 169, 217

X

XIRAU, Joan · 98

Y

YOYOTTE, Pierre · 260

Documents iconographiques

Légende type :

Photographe, *Titre attribué par le photographe*, [Titre descriptif si nécessaire],
Lieu, Date, Provenance, « *Légende si l'image a été publiée* », dans « Titre de l'article »,
Ouvrage, Édition, Lieu, Date, Page

L'absence d'un ou plusieurs éléments de cette légende type signifie qu'il(s)
est(sont) inconnu(s).

La présence de (?) suivant un élément révèle qu'il s'agit d'une hypothèse à
confirmer, avancée dans le cadre de l'étude.

Abréviations de provenance

FGSD = Fondation Gala-Salvador Dalí, Archives photographiques du Centre
d'études daliniennes, Figueres (Espagne).

FMR = Fonds Man Ray, conservé au Centre Pompidou – Musée national d'art
moderne, Paris.

FB = Fonds Brassai, conservé au Centre Pompidou – Musée national d'art
moderne, Paris.

BK = Fonds des documents préparatifs à l'exposition rétrospective consacrée à
Salvador Dalí en 1979 au Centre Pompidou – Musée national d'art moderne ;
contretypes consultés à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

- 1.1. [Famille Dalí, Salvador au centre], Cadaqués, c.1910, FGSD
- 1.2. [Salvador Dalí déguisé en roi, il tient une canne; avec sa sœur Ana María], c.1910, FGSD
- 1.3. [Dans les rochers du cap de Creus, Dalí lève le bras], c.1912, coll. Lali Bas Dalí
- 1.4. [Dalí porte un costume marin, avec Pepito Pichot au Parc Bosc, Festival del Aire], Figueres, 1912 ou 1913, FGSD
- 1.5. Cadaqués, c.1915, coll. Lali Bas Dalí
- 1.6. [Avec sa cousine en barque], Cadaqués, c.1915, coll. Lali Bas Dalí
- 1.7. Cadaqués, c.1920, FGSD
- 1.8. [Photographie de classe de l'Institut de Figueres, en promenade, Dalí regarde les jambes de sa camarade], Figueres, 1920 ou 1921, FGSD
- 1.9. [Photographie de classe, Institut de Figueres, Dalí est en haut, deuxième en partant de la droite], Figueres, 1920 ou 1921, FGSD
- 1.10. [Photographie d'atelier, Académie Libre, Dalí est en bas à gauche], Madrid, c.1924, FGSD
- 1.11. Manuel Belio(?), [Photographie d'atelier, Académie Libre, Dalí est en bas à gauche, cheveux tirés], Madrid, c.1924, FGSD
- 1.12. [Photographie d'atelier, Académie Libre, Dalí est en bas au centre], Madrid, c.1924, FGSD
- 1.13. [Port Alguer, Dalí peint *Port Alguer* (1924)], Cadaqués, 1924, FGSD
- 1.14. [Port Alguer à Cadaqués, cartes postales envoyées par Dalí à Federico García Lorca], 1925, FGSD
- 1.15. [Avec sa sœur Ana María devant *Natura morta* (1924), dans son atelier de Figueres ou Cadaqués], 1924, FGSD
- 1.16. [En dandy, devant deux *Natura morta* (1924), et *Viva Picaso*, dans son atelier de Figueres ou Cadaqués], 1924, FGSD
- 1.17. [En femme, devant deux *Natura morta* (1924), et *Viva Picaso*, dans son atelier de Figueres ou Cadaqués], 1924, FGSD
- 1.18. [En jeune débauché, devant *Natura morta*, *Síndria* (1924), *Viva Picaso* et une ébauche inconnue, dans son atelier de Figueres ou Cadaqués], 1924, FGSD
- 1.19. [Avec Maruja Mallo et Ernestina Chamburcy], Figueres, c.1924, FGSD
- 1.20. [Photographie d'identité sur sa carte de la Residencia de Estudiantes], Madrid, 1924, FGSD
- 1.21. [Residencia de Estudiantes, Dalí est tout en bas à droite, presque disparu], Madrid, 1925, Archives Jesus Bal y Gay, Residencia de Estudiantes, Madrid
- 1.22. [Avec Lorca et José Bello, devant le musée des sciences naturelles], Madrid, c.1925, FGSD
- 1.23. [Avec Lorca], Madrid, c.1925, FGSD
- 1.24. Almeida Lourdes ou Juan Vicens, [« Les chevaliers de l'Ordre de Tolède », Pepín Bello, José Moreno Villa, Maria Luisa Gonzalez, Luis Buñuel, Salvador Dalí et José Maria Hinojosa], Tolède, 1924 ou 1925, Archives José Morena Villa, Residencia de Estudiantes, Madrid
- 1.25. Almeida Lourdes ou Juan Vicens, [« Les chevaliers de l'Ordre de Tolède », Pepín Bello, José Moreno Villa, Luis Buñuel, Maria Luisa Gonzalez, Salvador Dalí et José Maria Hinojosa], Tolède, 1924 ou 1925, Archives José Morena Villa, Residencia de Estudiantes, Madrid

- 1.26. [Residencia de Estudiantes, Dalí, J. Moreno Villa, Buñuel, Lorca, A. Rubio], Madrid, c.1925, FGSD
- 1.27. [Avec sa sœur Ana María], Cadaqués, 1925, FGSD
- 1.28. Ana María Dalí, [Lorca fait le mort], Cadaqués, 1925, FGSD
- 1.29. [Devant *Natura morta* (1924) dans son atelier de Figueres ou Cadaqués, envoyée et dédicacée à Lorca en 1926], c.1925, FGSD
- 1.30. [Avec son oncle libraire Anselm Domenech, devant *Pierrot tocant la guitarra (Pintura cubista)* (1925), dans son atelier de Figueres ou Cadaqués, envoyée et dédicacée à Lorca], c.1925, FGSD
- 1.31. [Devant *Dues Figures* (1926) et *Composició amb tres figures "Acadèmia neocubista"* (en cours de réalisation, 1926), dans son atelier de Figueres ou Cadaqués], 1926, FGSD
- 1.32. [Devant *Dues Figures*, dans son atelier de Figueres ou Cadaqués], 1926, coll. Joan Xirau
- 1.33. [Avec Lídia Noguer, photographie retouchée à l'encre, envoyée à Lorca avec : (*La Lidia me da un pez*), *Dia de Reyes*, *Cadaqués*, *La Patum yo i la Lidia (La Bien Plantada)* a *Federico García Lorca que esta en el secreto*], Cadaqués, 1926, Fondation F.G.Lorca, Madrid
- 1.34. [Dalí danse le charleston], Figueres ou Cadaqués, c.1925, FGSD
- 1.35. [Photographie découpée et collée dans une lettre envoyée à Lorca] 1926, Fondation F.G.Lorca, Madrid
- 1.36. [Dalí dans une nasse à crustacés, avec des pêcheurs et des personnages non identifiés], Cadaqués, c.1925, coll. Marc Audouin, Paris
- 1.37. Salvador Dalí, *El casamiento de Buster Keaton*, [collage et encre sur papier, 21,3 x 16,8 cm], 1925, Fondation F.G.Lorca, Madrid
- 1.38. Salvador Dalí, *Libro de las varices*, [extraits, collage et encre sur papier], 1926, Fondation F.G.Lorca, Madrid
- 1.39. [Dalí mange du raisin sur la plage d'Es Llaner], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.40. [Dalí à table, tenant une banane], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.41. Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.42. [Avec Lorca en séance de transmission de pensée], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.43. [Objet pour la transmission de pensée], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.44. [Avec Lorca et un phonographe], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.45. [Avec Lorca], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.46. [Dalí prend le soleil sur un fauteuil en osier], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.47. [Même moment que la précédente(?)], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.48. [Avec un phonographe], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.49. [Avec Lorca], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.50. [Avec sa sœur], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.51. [Avec Lorca, sa sœur, des personnes non identifiées, devant un décor peint], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.52. Ana María Dalí, [Avec Lorca; Dalí porte le même chapeau que Lorca sur la photographie suivante], Cadaqués, c.1925-27, FGSD

- 1.53. [Avec Lorca, sa sœur et une femme non identifiée], Cadaqués, c.1925-27, FGSD
- 1.54. [Avec Lorca à la fête foraine], Figueres, 1927, FGSD
- 1.55. [Avec Lorca pendant le service militaire de Dalí], Figueres, février 1927, FGSD
- 1.56. [Lorca sur la place Urquinaona de Barcelone, transformé en saint Sébastien grâce aux retouches à l'encre de Dalí], Barcelone, 1927, Fondation F.G.Lorca, Madrid
- 1.57. Victor Sabater, [Avec les rédacteurs de *L'Amic de les Arts*, Font, J.V.Foix, S.Gasch, L.Muntanya, J.Carbonell i Gener, Lorca, Dalí, M.A.Casanyes], Figueres, 1927, Fondation F.G.Lorca, Madrid
- 1.58. [Photographie de famille avec Lúdia Noguer, dans la résidence familiale des Dalí(?)], Cadaqués, c.1927, coll. Lali Bas Dalí
- 1.59. Man Ray, *Magnolia*, 1926, FMR; photographie non publiée mais décrite par Dalí : « Man Ray obtient le clair *portrait* d'un magnolia, plus efficient pour notre chair que les créations tactiles des futuristes. » dans « Saint Sébastien », *L'Amic de les Arts*, Sitges, 31 juillet 1927, n°16, p.52-54 (*L'Alliberament dels dits, Obra Catalana Completa*, p.22)
- 1.60. Man Ray, *Juan Gris*, 1922, Getty Museum, Los Angeles; photographie non publiée mais décrite par Dalí : « Rappelons-nous la photo de Man Ray ; le portrait de l'infortuné Juan Gris rythmé avec un banjo, et pensons à cette nouvelle manière organique, pur résultat du limpide processus mécanique, introuvable par des chemins qui ne suivent pas ceux de la très claire création photographique. » dans « La Photographie, pure création de l'esprit », *L'Amic de les Arts*, Sitges, 30 septembre 1927, n°18, p.90-91 (*L'Alliberament dels dits, Obra Catalana Completa*, p.35)
- 1.61. [Avec Lúdia Noguer], Cadaqués, c.1928, FGSD
- 1.62. [Avec une jeune fille, même moment que la précédente(?)], Cadaqués(?), c.1928, FGSD
- 1.63. [Dalí dans un hamac], Cadaqués, c.1928, FGSD
- 1.64. [Dalí prend le soleil sur un muret], Cadaqués, c.1927-28, FGSD
- 1.65. [Photographie de toile, *Sense títol (Maternitat amb Cadaqués al fons)* (1921)], c.1928, Cadaqués, FGSD
- 1.66. [Photographie de toile, *Ocell...Peix* (1928)], c.1928, Cadaqués, FGSD
- 1.67. [Couverture de la revue et article de Dalí], « La Dada fotogràfica », *Gaset de les Arts*, Barcelone, février 1929, n°6, p. 40-42
- 1.68. Joan Subias (photographie de gauche), « *SUBIAS: fotogràf, Detall de la Creu de Vilabertran* » et « *UNIVERSAL FILM: Wallace Berry, vedette de cinema* », dans « La Dada fotogràfica », *Gaset de les Arts*, Barcelone, février 1929, n°6, p.40
- 1.69. [Exemple d'un billet de 25 pesetas (recto/verso) en cours en 1928]
- 1.70. László Moholy-Nagy(?), « *Tren de cursa assolit* », dans « La Dada fotogràfica », *Gaset de les Arts*, Barcelone, février 1929, n°6, p.42
- 1.71. Joan Subias, « *Subias: fotogràf, Testa del Christ de Vilabertran* », dans « La Dada fotogràfica », *Gaset de les Arts*, Barcelone, février 1929, n°6, p.41

- 1.72. [Début de l'article ; les trois photographies suivantes l'illustrent également], «...L'Alliberament dels dits...», *L'Amic de les Arts*, Sitges, 31 mars 1929, n°31, p.6-7
- 1.73. «*El meu polze...*»
- 1.74. «*Un dit sol ha estat el tema...*»
- 1.75. «... en les roques de davant la nostra casa de Cadaquers... »
- 1.76. [Avec Buñuel et la sœur de Dalí], Cadaqués(?), 1929, FGSD
- 1.77. [Avec Buñuel, même endroit que la précédente], Cadaqués(?), 1929, FGSD
- 1.78. [Avec Buñuel], Paris(?), 1929, FGSD
- 1.79. Luis Buñuel, [Photogramme d'*Un Chien andalou* avec Dalí en mariste], 1929
- 1.80. [Fin du tournage d'*Un Chien andalou*, avec les acteurs et Buñuel], 1929, FGSD
- 1.81. [Avec Buñuel], vers Cadaqués, 1929, FGSD
- 1.82. [Sur des chaînes], 1929, Cadaqués, FGSD
- 2.1. [À la plage avec Gala, un enfant, Sacha Heydeman et Camille Goemans], Cadaqués, 1929, FGSD
- 2.2. [Étoile avec Gala, Camille Goemans, sa compagne Sacha Heydeman et Dalí], Cadaqués, 1929, FGSD
- 2.3. [Lors d'une promenade avec Gala et Paul Éluard], France, 1929, FGSD
- 2.4. Salvador Dalí(?), [Lors d'une promenade avec Gala et Éluard], France, 1929, FGSD
- 2.5. Gala(?), [Lors d'une promenade avec Éluard], France, 1929, FGSD
- 2.6. Gala(?), [Lors d'une promenade avec Éluard], France, 1929, FGSD
- 2.7. [Lors d'une promenade avec Gala et Éluard], France, 1929, FGSD
- 2.8. [Lors d'une promenade avec Gala et Éluard], France, 1929, FGSD
- 2.9. [Lors d'une promenade avec Gala et Éluard], France, 1929, FGSD
- 2.10. c.1929, « *le peintre Salvador Daly* », dans *Variétés*, Bruxelles, 15 février 1930
- 2.11. Rosa S. de Naveira(?), Figueres, 1929, Archives Descharnes
- 2.12. [Photomaton], c.1929, FGSD
- 2.13. [Ben Turpin], c.1925, liveauctioneers.com
- 2.14. [Dans un photomaton avec Gala], Paris, automne 1929, FGSD
- 2.15. [Dans un photomaton avec Gala], Paris, automne 1929, FGSD
- 2.16. [Dans un photomaton avec Gala], Paris, automne 1929, FGSD
- 2.17. [Dans un photomaton avec Gala], Paris, automne 1929, FGSD
- 2.18. [Photomaton], Paris, automne 1929, ICP, New York
- 2.19. [Photomatons autour de la toile de Magritte. De gauche à droite: M.Alexandre, L.Aragon, A.Breton, L.Buñuel, J.Caupenne, S.Dalí, P.Éluard, M.Ernst, M.Fourrier, C.Goemans, R.Magritte, P.Nougé, G.Sadoul, Y.Tanguy, A.Thirion, A.Valentin], Paris, dans *La Révolution surréaliste*, Paris, 15 décembre 1929, n°12, p.73
- 2.20. Man Ray, Paris, 1929, FMR
- 2.21. Man Ray, Paris, 1929, FMR
- 2.22. Man Ray, Paris, 1929, FMR

- 2.23. Man Ray, Paris, 1929, FMR
- 2.24. [Photographie retouchée par Dalí(?)], Barcelone(?), 1930(?), FGSD
- 2.25. Portlligat, c. 1930, FGSD
- 2.26. Luis Buñuel, Portlligat, 1930, BK, utilisée pour le collage publié en frontispice de *L'Amour et la mémoire*, Éditions surréalistes, Paris, 1931
- 2.27. Salvador Dalí(?), [Luis Buñuel], Portlligat, 1930, coll. Buñuel
- 2.28. « *Palau de la Música Catalana: Detail* », dans « Posició moral del surrealisme », *Hèlix*, Vilafranca del Penedès, mars 1930, numéro extraordinaire 10, p.4-6
- 2.29. « *Palau de la Música Catalana: Interior* », dans « Posició moral del surrealisme », *Hèlix*, Vilafranca del Penedès, mars 1930, numéro extraordinaire 10, p.4-6
- 2.30. « *Carta-postal* », dans « Posició moral del surrealisme », *Hèlix*, Vilafranca del Penedès, mars 1930, numéro extraordinaire 10, p.4-6
- 2.31. Ernesto Giménez Caballero, [Photogrammes issus de *Noticiario de Cineclub*, sur le toit-terrasse de *La Gaceta literaria*], Madrid, 1930, Filmoteca Española
- 2.32. [Avec Manuel Altolaguirre et Emilio Prados], Malaga, 1930, FGSD
- 2.33. [Avec Manuel Altolaguirre], Malaga, 1930, FGSD
- 2.34. Cadaqués ou Portlligat, 1929 ou 1930, FGSD
- 2.35. Cadaqués ou Portlligat, 1929 ou 1930, FGSD
- 2.36. [Surimpression, Gala et Dalí], Cadaqués ou Portlligat, 1929 ou 1930, FGSD
- 2.37. Lee Miller, c. 1930, Archives Julien Levy
- 2.38. Lee Miller(?), c. 1930, FGSD
- 2.39. [Avec Gala et des pêcheurs (les fils de Lúdia Noguer?)], 1929 ou 1930, FGSD
- 2.40. [Avec Gala et les fils de Lúdia Noguer], 1930 ou 1931, FGSD
- 2.41. [Avec Gala, qui tient le porró à Dalí, les fils de Lúdia Noguer et un enfant], 1930, FGSD
- 2.42. Salvador Dalí(?), [Gala, René Char, Éluard et Nusch], Portlligat, août 1930, FGSD
- 2.43. Paul Éluard(?), [Nusch, Char, Dalí et Gala], Portlligat, août 1930, FGSD
- 2.44. René Char(?), [Dalí, Gala, Éluard et Nusch], Portlligat, août 1930, FGSD
- 2.45. Paul Éluard(?), [Gala, Char, Nusch et Dalí], Portlligat, août 1930, andrebretton.fr
- 2.46. [Dalí, Gala et Char], Portlligat, août 1930, andrebretton.fr
- 2.47. [Gala et Char], Portlligat, août 1930, andrebretton.fr
- 2.48. [Gala et Éluard], Portlligat, août 1930, FGSD
- 2.49. [Sur la terrasse de leur maison, pendant la visite de Char, Éluard et Nusch], Portlligat, 1930, FGSD
- 2.50. [Devant leur maison pendant la visite de Char, Éluard et Nusch], Portlligat, 1930, FGSD
- 2.51. [Dans leur maison pendant la visite de Char, Éluard et Nusch], Portlligat, 1930, FGSD
- 2.52. [Gala prend le soleil], Portlligat, c. 1930, FGSD

- 2.53. [Gala pose, un sein découvert], Portlligat, c.1930, FGSD
- 2.54. [Gala nue dans les rochers du Cap de Creus], Catalogne, c.1930, BK
- 2.55. [Gala nue dans les rochers du Cap de Creus], Catalogne, c.1930, FGSD
- 2.56. [Surimpression, Gala], Catalogne(?), 1930, FGSD
- 2.57. Luis Buñuel, [Photogramme de *L'Âge d'or*], « *As-tu froid* », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, juillet 1930, n°1, p.17
- 2.58. Luis Buñuel, [Photogramme de *L'Âge d'or*], « *J'ai blasphémé peut-être* », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, juillet 1930, n°1, p.18
- 2.59. Luis Buñuel, [Photogramme de *L'Âge d'or*], « *Il y a longtemps que je l'attendais, ce moment. Ah! quelle joie d'avoir assassiné nos enfants!* », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, juillet 1930, n°1, p.19
- 2.60. Luis Buñuel, [Photogramme de *L'Âge d'or*], « *Parfois le dimanche* », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, juillet 1930, n°1, p.20
- 2.61. Man Ray, *L'Échiquier surréaliste*, [De gauche à droite: A.Breton, M.Ernst, S.Dalí, H.Arnp, Y.Tanguy, R.Char, R.Crevel, P.Éluard, G.De Chirico, A.Giacometti, T.Tzara, P.Picasso, R.Magritte, V.Brauner, B.Péret, G.Rosey, J.Miró, E.L.T.Mesens, G.Hugnet, M.Ray], dans *Petite anthologie poétique du surréalisme*, G. Hugnet (éd.), Jeanne Bucher, Paris, 1934
- 2.62. [Vue du saccage de l'exposition lors de la projection de *L'Âge d'or*; à droite la première version du collage de Man Ray], dans « Palabras con Salvador Dalí. El escándalo de *L'Âge d'or* en Paris », Ernesto Giménez Caballero, *La Gaceta literaria*, Madrid, 15 décembre 1930, p.3
- 2.63. [Gala, Éluard, Dalí, V.Hugo, R.Crevel, à Luna Park], Paris, 1930, Archives Paul Éluard, Saint Denis (93)
- 2.64. Anna Riwkin, [Tzara, Éluard, Breton, Arp, Dalí, Tanguy, Ernst, Crevel, Man Ray, maison de Tzara(?)], Paris, c.1930, andrebreton.fr
- 2.65. Anna Riwkin, [Breton, Dalí, Crevel, Éluard], Paris, c.1930, andrebreton.fr
- 2.66. Anna Riwkin, Paris, c.1930, andrebreton.fr
- 2.68. Man Ray, 1924, dans *La Femme visible*, Éditions surréalistes, Paris, 1930
- 2.69. [Casa Lleo Morera], « *Maison Modern Style, (Domenech i Montaner, arch. Barcelone)* », dans « Le Grand masturbateur », *La Femme visible*, Éditions surréalistes, Paris, 1930, p.41
- 2.70. [Casa Roda], « *Maison Modern Style, Figueras* », dans « L'Amour », *La Femme visible*, Éditions surréalistes, Paris, 1930, p.70
- 2.71. [École communale de Jeunes Filles, Pompes à incendie], « *Maison près de la 2nde plage* », dans « Le Grand masturbateur », *La Femme visible*, Éditions surréalistes, Paris, 1930, p.61
- 2.72. Valentine Hugo, [Dalí sur le seuil de sa maison], Portlligat, 1931, FGSD
- 2.73. Valentine Hugo, [Dalí devant sa maison], Portlligat, 1931, FGSD
- 2.74. Valentine Hugo, [Dalí devant sa maison], Portlligat, 1931, FGSD
- 2.75. [Dalí dans son intérieur], Portlligat, 1931, FGSD
- 2.76. [Vues de l'intérieur de la maison de Dalí], Portlligat, 1931, FGSD
- 2.77. [Étoile avec Ernst, Dalí le bras levé, Éluard(?), Crevel, M.B.Aurenche et deux personnages non identifiés], 1931, FGSD
- 2.78. [Dalí, Aurenche, Crevel et Ernst], 1931, FGSD
- 2.79. [Surimpression, Gala et Dalí], Portlligat, c.1931, FGSD

- 2.80. [Avec les organisateurs de la conférence tenue dans la salle Capcir, et Crevel (derrière)], Barcelone, 1931, FGSD
- 2.81. « « COMMUNICATION : Visage paranoïaque »
À la suite d'une étude, au cours de laquelle m'avait obsédé une longue réflexion sur les visages de Picasso et particulièrement ceux de l'époque noire, je cherche une adresse dans un tas de papiers et suis soudain frappé par la reproduction d'un visage que je crois de Picasso, visage absolument inconnu. Tout à coup, ce visage s'efface et je me rends compte de l'illusion(?) L'analyse de l'image paranoïaque en question me vaut de retrouver, par une interprétation symbolique, toutes les idées qui avaient précédé la vision du visage.
André Breton avait interprété ce visage comme étant celui de Sade, ce qui correspondait à une toute particulière préoccupation de Breton quant à Sade.
Dans les cheveux du visage en question Breton voyait une perruque poudrée, alors que moi je voyais un fragment de toile non peinte, comme il est fréquent dans le style picassien. Salvador Dalí », dans Le Surréalisme au service de la révolution, Paris, décembre 1931, n°3, p.40
- 2.82. [Objet à fonctionnement symbolique], « Objets surréalistes », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, 1931, n°3, p.42
- 2.83. [Reconstitution de 1974], FGSD
- 2.84. Max Ernst, *Au rendez-vous des amis 1931*, « Description de l'image ci-contre. De haut en bas, en suivant le serpent des têtes: sifflant dans ses doigts, Yves Tanguy - sur la main, en casquette, Aragon - au pli du coude, Giacometti - devant un portrait de femme, Max Ernst - debout devant lui, Dalí - à sa droite, Tzara et Péret - devant l'homme enchaîné et les mains dans les poches, Buñuel - allumant sa cigarette, Éluard - au dessus de lui, Thirion et à sa gauche, la main levée, Char - derrière la main qui se ferme sur Unik, Alexandre - plus bas, Man Ray - puis, immergé jusqu'aux épaules, Breton. On remarque au mur le portrait de Crevel et tout en haut à droite, tournant le dos, Georges Sadoul. », dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, décembre 1931, n°4, p.36-37
- 2.85. [Photomontage réalisé par Dalí], publié en frontispice dans *L'Amour et la mémoire*, Éditions surréalistes, Paris, 1931
- 2.86. Valentine Hugo, [Lors d'une visite avec Breton], Portlligat, mars 1932, Archives Carlton Lake, Austin (Texas)
- 2.87. Valentine Hugo, [Lors d'une visite avec Breton], Portlligat, mars 1932, Archives Carlton Lake, Austin (Texas)
- 2.88. Gala, [Lors d'une visite de Hugo et Breton], Portlligat, mars 1932, Archives Carlton Lake, Austin (Texas)
- 2.89. Portlligat, 1932, FGSD
- 2.90. Brassai, [Dans l'appartement rue Becquerel], Paris, 1932, FB
- 2.91. Brassai, [Dans l'appartement rue Becquerel], Paris, 1932, FB
- 2.92. Brassai, [Dans l'appartement rue Becquerel], Paris, 1932, FB
- 2.93. Brassai, [Dans l'appartement rue Becquerel, avec *Visage du grand masturbateur* (1929) et *Le Buste rétrospectif* (1932)], Paris, 1932, FB
- 2.94. [Dans l'appartement rue Becquerel, Gala devant *Le Buste rétrospectif* (1932), image utilisée par Henri Manuel pour une surimpression (page suivante)], Paris, 1932, FGSD

- 2.95. [Dans l'appartement rue Becquerel, Dalí devant *Visage du grand masturbateur* (1929) et *Le Buste rétrospectif* (1932)], Paris, 1932, FGSD
- 2.96. Henri Manuel, [Surimpression, Dalí et Gala], Paris, 1932, FGSD
- 2.97. c.1932, FGSD
- 2.98. Salvador Dalí(?), [Assemblage de Dalí avec pince de crabe et morceau de bois], Portlligat, c.1932, BK
- 2.99. Gala(?), [Dalí à côté de son assemblage avec pince de crabe et morceau de bois], Portlligat, c.1932, BK
- 2.100. Salvador Dalí(?), [Gala et un chien devant l'assemblage avec pince de crabe et morceau de bois], Portlligat, c.1932, BK
- 2.101. Gala(?), [Avec Lídia Noguer], Portlligat, 1932, FGSD
- 2.102. Salvador Dalí(?), [Gala], Portlligat, 1932, FGSD
- 2.103. Gala(?), [Dalí parmi les restes du repas], Portlligat, 1932, FGSD
- 2.104. Salvador Dalí(?), [Mannequin avec araignée de mer, morceau de bois, fourrure de Gala], Portlligat, c.1932, FGSD
- 2.105. [Dalí dans l'olivieraie de la maison de Portlligat], Portlligat, c.1932, Archives Descharnes
- 2.106. [Dalí devant *Pell de gallina inaugural* (1928), un(e) enfant non identifié(e) est derrière le drap, le visage à l'envers], Portlligat, 1932, FGSD
- 2.107. [*Pell de gallina inaugural* (1928), Gala est derrière le drap, le visage à l'envers], Portlligat, 1932, BK
- 2.108. [Dalí nu], c.1932, Portlligat, FGSD
- 2.109. [Gala et Dalí(?) à la plage], Portlligat, août 1932, BK
- 2.110. Gala(?), [Dalí avec Crevel], Portlligat, août 1932, FGSD
- 2.111. Salvador Dalí(?), [Gala avec Crevel], Portlligat, août 1932, FGSD
- 2.112. Gala(?), [Dalí avec Crevel], Portlligat, août 1932, BK
- 2.113. Gala(?), [Dalí avec Crevel], Portlligat, août 1932, BK
- 2.114. Portlligat, août 1932, Archives Descharnes
- 2.115. Portlligat, août 1932, Archives Descharnes
- 2.116. Portlligat, août 1932, Archives Descharnes
- 2.117. Man Ray, [Vue de *Exposition surréaliste, Sculptures-Objets-Peintures-Dessins*, Galerie Pierre Colle, du 7 au 18 juin 1933, avec *Buste de femme rétrospectif* et *Chaise atmosphérique*], Paris, 1933, FMR
- 2.118. Man Ray, [Dalí, Gala et Man Ray en barque avec un enfant], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.119. Man Ray, [Dalí et Gala dans les rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.120. Man Ray, [Dalí sur une plage], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.121. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.122. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.123. Man Ray, [« Rocher-cavalier » ou « Don Quichote », Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.124. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR

- 2.125. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.126. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.127. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.128. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.129. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.130. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.131. Man Ray, [Rocher du Cap de Creus], Portlligat, septembre, 1933, FMR, publiée recadrée dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.69
- 2.132. Man Ray, [Rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.133. Man Ray, [Casa Lleo Morera, Domenech i Montaner], Barcelone, septembre 1933, FMR
- 2.134. Man Ray, [Vitrine avec mannequin], Barcelone, septembre 1933, FMR
- 2.135. Man Ray, Portlligat, septembre 1933, FMR, publiée recadrée dans « Les Nouvelles couleurs du sex-appel spectral », *Minotaure*, Paris, mai 1934, n°5, p.21
- 2.136. Man Ray, Portlligat, septembre 1933, FMR, dans « Les Nouvelles couleurs du sex-appel spectral », *Minotaure*, Paris, mai 1934, n°5, p.22
- 2.137. Man Ray, Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.138. Man Ray, Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.139. Man Ray, [Dalí à l'envers], Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.140. Man Ray, [Assemblage de Dalí sur matelas avec couverts, oursins, boule de cristal, morceau de bois, gant, jupe, bas, chaussures de femme], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.141. Man Ray, [Assemblage de Dalí sur matelas avec couverts, oursin, boule de cristal], vers Portlligat, septembre 1933, FMR
- 2.142. Brassai, [Préparation pour « Sculptures involontaires » (annotations posthumes par la femme de Brassai?)], Paris, 1933, FB
- 2.143. Brassai, [Préparation pour « Sculptures involontaires » (annotations posthumes par la femme de Brassai?)], Paris, 1933, FB
- 2.144. Brassai, [Préparation pour « Sculptures involontaires » (annotations posthumes par la femme de Brassai?)], Paris, 1933, FB
- 2.145. Brassai, [Préparation pour « Sculptures involontaires » (annotations posthumes par la femme de Brassai?)], Paris, 1933, FB
- 2.146. Brassai, [Préparation pour « Sculptures involontaires » (annotations posthumes par la femme de Brassai?)], Paris, 1933, FB
- 2.147. Brassai (photographies), Dalí (légendes), « Sculptures involontaires », dans *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.68
- 2.148. Brassai, [Prise au moment de la préparation des sculptures involontaires], Paris, 1933, FB, « *Le service à café, les cerises et l'Angélus* », dans *Le Mythe*

- tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, J.J.Pauvert, Paris, 1963, p.68 (sans mention du photographe)
- 2.149. Man Ray, [Rocher du Cap de Creus], Portlligat, septembre 1933, FMR, « *Essai de modern style géologique, raté comme tout ce qui vient de la nature privée d'imagination* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.69
 - 2.150. Man Ray, [Parc Güell, Gaudí], Barcelone, septembre 1933, FMR, « *On pénètre dans les grottes par de tendres portes en foie de veau* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.69
 - 2.151. Man Ray, [Casa Milà, Gaudí], Barcelone, septembre 1933, FMR, « *Les vagues froides de la mer...* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.70
 - 2.152. Man Ray, [Casa Milà, Gaudí], Barcelone, septembre 1933, FMR, « *et l'écume en fer forgé* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.71
 - 2.153. Man Ray, [Casa Batllò, Gaudí], Barcelone, septembre 1933, FMR, « *Les os sont / à l'extérieur* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.70-71
 - 2.154. Brassai, [Base d'une colonne de l'entrée du bâtiment Le Castel-Béranger, Hector Guimard, Paris, 16e], Paris, 1933, « *La base molle de cette colonne semble nous dire: mange moi !* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.72
 - 2.155. Brassai, [Anse de vase(?)], Paris, 1933, « *L'extase de la sculpture* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.73
 - 2.156. Brassai, [Anse de vase(?)], Paris, 1933, « *Invention de la sculpture hystérique* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.73
 - 2.157. Man Ray, [Parc Güell, Gaudí], Barcelone, septembre 1933, FMR, « *La super-névrose mammoth* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.74
 - 2.158. Man Ray, [Parc Güell, Gaudí], Barcelone, septembre 1933, FMR, « *La névrose extra-fine ondulante polychrome gutturale (Parc Güell, A Barcelone, A. Gaudi Architecte)* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.74
 - 2.159. Brassai, [Détails d'entrée de métro, Hector Guimard], Paris, 1933, dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.75
 - 2.160. Man Ray, [La Rotonda, Adolf Ruiz i Casamitjana], Barcelone, septembre 1933, FMR, « *La beauté sera comestible ou ne sera pas.* », dans « De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style », *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.76
 - 2.161. « Le Phénomène de l'extase », dans *Minotaure*, Paris, décembre 1933, n°3-4, p.77
 - 2.162. [Dans son appartement rue Gauguier, ébauche du visage de Gala sur la toile], Paris, 1933 ou 1934, FGSD

- 2.163. [Dans son appartement rue Gauguet, visage de Gala sur la toile], Paris, 1933 ou 1934, corbisimage.com
- 2.164. [Le visage de Gala sort de la toile], c.1934, coll. Jean Farley Levy
- 2.165. [Appartement rue Gauguet avec Gala; le vase(?) art nouveau utilisé par Brassaï pour les sculptures hystériques dans *Minotaure* en décembre 1933 est visible derrière la tête de Dalí], Paris, 1933 ou 1934, FGSD
- 2.166. [Dans son appartement rue Gauguet, Dalí porte la *barretina*], Paris, 1933 ou 1934, FGSD
- 3.1. « Les Nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, Paris, mai 1934, n°5, p.20-22
- 3.2. Carl Van Vechten, [Avec Man Ray à Montparnasse], Paris, juin 1934, FGSD
- 3.3. Carl Van Vechten, [Avec Man Ray à Montparnasse], Paris, juin 1934, Library of Congress, Washington D.C., dans *Surrealismens Billedverden*, Danemark, n°8, 1937
- 3.4. Carl Van Vechten, [À Montparnasse], Paris, juin 1934, Library of Congress, Washington D.C.
- 3.5. Carl Van Vechten, [À Montparnasse], Paris, juin 1934, FGSD
- 3.6. « *Cet anachronisme surabondant et spectral semble nous dire : 'as-tu été mort ? Car je te vois briller l'os.'* », dans « Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934 », *Documents 34*, Bruxelles, juin 1934, p.33-35
- 3.7. Dans « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' », *Minotaure*, Paris, décembre 1934, n°6, p.34.
- 3.8. [Avec Josep Vicenç Foix], Sarrià (Barcelone), mai ou septembre 1934, FGSD
- 3.9. [Avec Josep Maria Sert et sa femme Roussie], Palamos (Espagne), août ou septembre 1934, FGSD
- 3.10. [Avec un singe], Palamos (Espagne), août ou septembre 1934, FGSD
- 3.11. [Gala et la princesse Faucigny-Lucinge, avec des chapeaux-chaussures], Palamos (Espagne), août ou septembre 1934, FGSD
- 3.12. [Dalí nu derrière une sculpture], Portlligat, c.1934, FGSD
- 3.13. Georges Allié ou André Caillet, dans « Apparitions aérodynamiques des 'êtres-objets' », *Minotaure*, Paris, décembre 1934, n°6, p.33-34
- 3.14. Attribuée à Georges Allié, publiée recadrée dans « Apparitions aérodynamiques des êtres-objets », *Minotaure*, Paris, décembre 1934, n°6, p.33-34, et sous ce format dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, J.J.Pauvert, Paris, 1963, p.106
- 3.15. Attribuée à Georges Allié, dans *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet, interprétation paranoïaque-critique*, J.J.Pauvert, Paris, 1963, p.14
- 3.16. [Dans leur appartement rue Gauguet, avec *L'Angélus* de Millet sur un coussin], Paris, c.1934, FGSD
- 3.17. [Arrivée à New York à bord du S.S.Champlain], New York, 14 novembre 1934, corbisimage.com
- 3.18. Carl Van Vechten, New York, novembre 1934, Library of Congress, Washington D.C.
- 3.19. Carl Van Vechten, New York, novembre 1934, FGSD
- 3.20. Carl Van Vechten, New York, novembre 1934, FGSD

- 3.21. Carl Van Vechten, New York, novembre 1934, Beinecke Library, Yale University, New Haven (CT)
- 3.22. Carl Van Vechten, New York, novembre 1934, FGSD
- 3.23. Carl Van Vechten, New York, novembre 1934, Beinecke Library, Yale University, New Haven (CT)
- 3.24. Carl Van Vechten, New York, novembre 1934, Beinecke Library, Yale University, New Haven (CT)
- 3.25. « Psychologie non-euclidienne d'une photographie », *Minotaure*, Paris, juin 1935, n°7, p.56-57
- 3.26. Lee Miller(?), c.1930, pour la couverture de *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, juillet 1935
- 3.27. Man Ray, [Gala devant *La Naissance des désirs liquides*, photographie dédicacée « à Gala Salvador Dalí 1935 »] Paris(?), 1935, Museum of Fine Arts, Boston
- 3.28. [Dalí, Gala et Edward James au Colisée], Rome, 1935, FGSD
- 3.29. [Dalí devant la Cova dels Capellans, Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1935, Edward James Collection
- 3.30. [Edward James dans les rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, septembre 1935, Edward James Collection
- 3.31. Man Ray, [Vue de *Exposition surréaliste d'objets*, Galerie Charles Raton, du 22 au 29 mai 1936, avec *Veston aphrodisiaque* (1936)], Paris, 1936, FMR
- 3.32. [Pendant *The International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, 11 juin - 4 juillet 1936; de gauche à droite: Rupert Lee, Ruthven Todd, Dalí, Éluard, R.Penrose, Herbert Read, E.L.T.Mesens, George Reavey, Hugh Sykes Davies ; assises : Diana Brinton Lee, Nusch, Eileen Aggar, Sheila Legge et une amie de Dalí], Londres, juin ou juillet 1936, Tate Archive
- 3.33. [Breton et Agar ajoutés à la place de Lee et Todd], dans *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938
- 3.34. [Pendant *The International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, Dalí en scaphandrier avec Éluard et Nusch], Londres, juin ou juillet 1936, FGSD
- 3.35. [Pendant *The International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, devant *Le Rêve* (1931), avec Éluard, Gala et Penrose], Londres, juin ou juillet 1936, FGSD
- 3.36. [Pendant *The International Surrealist Exhibition*, New Burlington Galleries, Dalí en scaphandrier à côté de Eileen Aggar et Ruppert Lee, Éluard, Nusch et Mesens sont assis par terre], Londres, juin ou juillet 1936, Tate Archive
- 3.37. Claude Cahun, [À l'occasion de *The International Surrealist Exhibition*, Sheila Legge avec le visage couvert de roses, mise en scène par Dalí, Trafalgar Square], Londres, juin ou juillet 1936, Jersey Heritage Trust
- 3.38. *International Surrealist Bulletin*, n°4, Londres, septembre 1936
- 3.39. Cecil Beaton, [Dalí et Gala avec *Un Couple aux têtes pleines de nuages* (1936)], Londres, juin ou juillet 1936, FGSD
- 3.40. Cecil Beaton, [Dalí et Gala avec *Un Couple aux têtes pleines de nuages* (1936)], Londres, juin ou juillet 1936, FGSD

- 3.41. Cecil Beaton, [Dalí et Gala sous le masque, devant *Un Couple aux têtes pleines de nuages* (1936)], Londres, juin ou juillet 1936, FGSD
- 3.42. Cecil Beaton, [Dalí avec le masque et l'épée, devant *Un Couple aux têtes pleines de nuages* (1936)], Londres, juin ou juillet 1936, corbisimage.com
- 3.43. Cecil Beaton, [Dalí sous le masque, devant *Un Couple aux têtes pleines de nuages* (1936)], Londres, juin ou juillet 1936, FGSD
- 3.44. Cecil Beaton, [Dalí et Gala], Londres, juin ou juillet 1936, FGSD
- 3.45. Cecil Beaton, [Dalí et Gala avec *Un Couple aux têtes pleines de nuages* (1936)], Londres, juin ou juillet 1936, FGSD
- 3.46. Cecil Beaton, [Mannequins portant des vêtements inspirés par Dalí et réalisés par Schiaparelli; l'une d'elles montre le numéro 8 de *Minotaure* (Paris, juin 1936), dont la couverture a été dessinée par Dalí], Londres, juin ou juillet 1936, corbisimage.com
- 3.47. Comtesse Pecci-Blunt(?), [Piscine du château de la comtesse Pecci-Blunt, Gala (devant) et Dalí (fond), hommes non identifiés], Marlia (Italie), août 1936, FGSD
- 3.48. Comtesse Pecci-Blunt(?), [Piscine du château de la comtesse Pecci-Blunt, Dalí avec deux personnes non identifiées], Marlia (Italie), août 1936, FGSD
- 3.49. Comtesse Pecci-Blunt(?), [Piscine du château de la comtesse Pecci-Blunt, Dalí avec deux personnes non identifiées], Marlia (Italie), août 1936, FGSD
- 3.50. Comtesse Pecci-Blunt(?), [Surimpression, Dalí et Gala à la piscine du château de la comtesse Pecci-Blunt], Marlia (Italie), août 1936, FGSD
- 3.51. Comtesse Pecci-Blunt, *Plastica*, [Piscine du château de la comtesse Pecci-Blunt], Marlia (Italie), août 1936, BK
- 3.52. Comtesse Pecci-Blunt, [Piscine du château de la comtesse Pecci-Blunt], Marlia (Italie), août 1936, BK
- 3.53. Comtesse Pecci-Blunt(?), [Dalí avec un satyre, *Teatro di verzura*, château de la comtesse Pecci-Blunt], Marlia (Italie), août 1936, BK
- 3.54. Comtesse Pecci-Blunt(?), [Dalí, Gala et un homme non identifié, *Teatro di verzura*, château de la comtesse Pecci-Blunt], Marlia (Italie), août 1936, BK
- 3.55. [Dalí avec la comtesse, *Teatro di verzura*, château de la comtesse Pecci-Blunt], Marlia (Italie), août 1936, BK
- 3.56. « Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles », *Minotaure*, Paris, octobre 1936, n°9, p.60-61
- 3.57. *Madame Delait dans son jardin*, [Carte postale], FGSD
- 3.58. Studio Harcourt, Paris, 1936, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris
- 3.59. [Arrivée à New York à bord du S.S.Normandie], New York, 7 décembre 1936, corbisimage.com
- 3.60. Man Ray, 1929, pour la couverture du *Time*, 14 décembre 1936
- 3.61. [Devant le *Visage paranoïaque* (1931), pendant *Fantastic Art Dada Surrealism*, MoMA, 7 décembre 1936 - 17 janvier 1937], New York, 9 décembre 1936, corbisimage.com
- 3.62. Man Ray, [Dalí et Gala avec une main de mannequin], New York, hiver 1936-1937, FGSD
- 3.63. Man Ray, [Gala avec une main de mannequin], New York, hiver 1936-1937, FGSD

- 3.64. Peter A. Juley and Son, New York, 1937, FGSD
- 3.65. Eric Schaal, [Série de portraits, Dalí dessine avec Gala], New York, 1937, FGSD
- 3.66. Eric Schaal, [Série de portraits, Dalí et Gala], New York, 1937, FGSD
- 3.67. Eric Schaal, [Série de portraits, Dalí dessine], New York, 1937, FGSD
- 3.68. Eric Schaal, [Série de portraits, Dalí dessine, planche contact], New York, 1937, FGSD
- 3.69. Eric Schaal, New York, 1937, FGSD
- 3.70. Eric Schaal, New York, 1937, FGSD
- 3.71. Eric Schaal, New York, 1937, FGSD
- 3.72. Eric Schaal, New York, 1937, FGSD
- 3.73. Eric Schaal, New York, 1937, FGSD
- 3.74. Eric Schaal, New York, 1937, FGSD
- 3.75. [Dalí peint Harpo Marx sur une assiette], Hollywood, 1937, FGSD
- 3.76. [Dalí dessine Harpo Marx jouant de la harpe], Hollywood, 1937, FGSD
- 3.77. [Dalí dessine Harpo Marx jouant avec la harpe qu'il lui a confectionnée], Hollywood, 1937, FGSD
- 3.78. [Devant *Métamorphose de Narcisse* (1937)], Paris, 1936 ou 1937, FGSD
- 3.79. [Sur les rochers du Cap de Creus], vers Portlligat, c.1937, FGSD
- 3.80. Cecil Beaton, 1936, pour la couverture de *Métamorphose de Narcisse*, Éditions surréalistes, Paris, juin 1937
- 3.81. Roger Schall, [Dalí avec Coco Chanel], 1937, Roger Schall Collection
- 3.82. André Caillet, [Vue de *Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938, *Taxi pluvieux*], Paris, 1938, FGSD
- 3.83. [Vue de *Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938, *Taxi pluvieux*], Paris, 1938, corbisimage.com
- 3.84. Raoul Ubac, [Vue de l'intérieur du *Taxi pluvieux*, *Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938], Paris, 1938, FGSD
- 3.85. Raoul Ubac, [Vue de l'intérieur du *Taxi pluvieux*, *Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938], Paris, 1938, andrebreton.fr
- 3.86. [Mannequin et *Téléphone aphrodisiaque* de Dalí, *Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938], Paris, 1938, corbisimage.com
- 3.87. Raoul Ubac, [Mannequin de Dalí, *Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938], Paris, 1938, andrebreton.fr
- 3.88. Denise Bellon, [Dalí avec une mâchoire de requin, devant son mannequin, pendant la préparation de l'*Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938], Paris, 1938, Fonds photographique Denise Bellon, Paris
- 3.89. Denise Bellon, [Dalí devant le mannequin de Maurice Henry, pendant la préparation de l'*Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-

- Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938], Paris, 1938, Fonds photographique Denise Bellon, Paris
- 3.90. [Hélène Vanel prêchant aux surréalistes (de droite à gauche: Paalen, Dalí, Éluard, Man Ray, Hugnet, un homme inconnu), pendant l'*Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938], Paris, 1938, coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris
 - 3.91. [Performance d'Hélène Vanel pendant l'*Exposition internationale du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, du 17 janvier au 22 février 1938], Paris, 1938, Archives Wildenstein
 - 3.92. André Caillet, [Gala avec le chapeau-chaussure d'Elsa Schiaparelli d'après un dessin de Dalí], Paris, 1938, FGSD
 - 3.93. Wolfgang Vennemann(?), [Villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, coll.SBM Monte Carlo
 - 3.94. Wolfgang Vennemann(?), [Dalí, près de la villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, coll.SBM Monte Carlo
 - 3.95. Wolfgang Vennemann(?), [Dalí et Gala, près de la villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, FGSD
 - 3.96. Wolfgang Vennemann, [Villa de Coco Chanel, Dalí devant *L'Énigme sans fin* (1938)], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, BK
 - 3.97. Wolfgang Vennemann, [Villa de Coco Chanel, Dalí tient *Débris d'une automobile donnant naissance à un cheval aveugle mordant un téléphone*; au sol *Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage, Le Simulacre transparent de la fausse image, Plage enchantée avec trois grâces fluides* (1938)], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, FGSD
 - 3.98. Wolfgang Vennemann(?), [Villa de Coco Chanel, devant *L'Énigme de Hitler* (1938)], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, coll.SBM Monte Carlo
 - 3.99. Wolfgang Vennemann(?), [Villa de Coco Chanel, avec deux œufs au plat, un téléphone et *Débris d'une automobile donnant naissance à un cheval aveugle mordant un téléphone* (1938)], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, coll.SBM Monte Carlo
 - 3.100. Wolfgang Vennemann(?), [Villa de Coco Chanel, devant *Espagne* (1938)], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, coll.SBM Monte Carlo
 - 3.101. Wolfgang Vennemann(?), [Villa de Coco Chanel, devant *Espagne* (1938); Gala s'adresse peut-être à Pierre Reverdy, présent sur des photographies de cette série, appartenant au fonds Gala], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, coll.SBM Monte Carlo
 - 3.102. Wolfgang Vennemann(?), [Dalí et Gala, villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, coll.SBM Monte Carlo
 - 3.103. Wolfgang Vennemann(?), [Dalí et Gala, villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, FGSD
 - 3.104. Wolfgang Vennemann, [Villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, FGSD
 - 3.105. Wolfgang Vennemann(?), [Dalí avec des œufs au plat, villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, FGSD
 - 3.106. Wolfgang Vennemann, [Dalí sous le bureau, jambes de Gala(?), de Coco Chanel(?), villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, coll.SBM Monte Carlo

- 3.107. Wolfgang Vennemann, [Dalí prend un appel téléphonique depuis la cheminée, villa de Coco Chanel], Roquebrune-Cap-Martin, 1938, FGSD
- 3.108. Serge Lido, [Dans l'appartement rue de l'Université, devant l'ours, la chauve-souris, la tête de lion et la sculpture avec laquelle il pose nu à Portlligat vers 1934], Paris, janvier 1939, BK (Lido/Sipa)
- 3.109. Peter Rose Pulham (Carlton Studio), [Devant *Naissance des désirs liquides* (1935) et l'ours, appartement rue de l'Université], Paris, janvier 1939, BK
- 3.110. [Au poste de police avec l'inspecteur Franck Mac Farland], New York, 16 mars 1939, BK
- 3.111. « Violent act of the week », *Life*, New York, 27 Mars 1939
- 3.112. [Au poste de police avec l'inspecteur Franck Mac Farland], New York, 16 mars 1939, corbisimage.com
- 3.113. [Vues de la vitrine du magasin Bonwitt Teller, après sa destruction par Dalí], New York, 16 mars 1939, corbisimage.com
- 3.114. Eric Schaal, [Pendant l'accrochage de l'exposition *Salvador Dalí* chez Julien Levy, du 21 mars au 17 avril 1939, avec *L'Image disparaît* (1938)], New York, mars 1939, FGSD
- 3.115. Eric Schaal, [*L'Énigme de Hitler* (1939) au sol et *L'Image disparaît* (1938), pendant l'accrochage de l'exposition *Salvador Dalí* chez Julien Levy, du 21 mars au 17 avril 1939,)], New York, mars 1939, FGSD
- 3.116. Eric Schaal, [Dalí assoupi pendant l'accrochage de l'exposition *Salvador Dalí* chez Julien Levy, du 21 mars au 17 avril 1939], New York, mars 1939, FGSD
- 3.117. Eric Schaal, [*Apparition d'un visage et d'un compotier sur une plage* (1938) au sol, avec Gala pendant l'accrochage de l'exposition *Salvador Dalí* chez Julien Levy, du 21 mars au 17 avril 1939], New York, mars 1939, FGSD
- 3.118. Eric Schaal, [Entrée de l'exposition *Salvador Dalí*, Julien Levy Gallery, du 21 mars au 17 avril 1939, avec la *Vénus aux tiroirs* (1936) et le symbole de la *World's Fair* de New York détourné], New York, 1939, FGSD
- 3.119. Eric Schaal, [Bustes, *Salvador Dalí*, Julien Levy Gallery, du 21 mars au 17 avril 1939], New York, 1939, FGSD
- 3.120. Eric Schaal, [Dalí sous le masque créé par Elsa Schiaparelli, avec Gala devant *Shirley Temple, the Youngest, Most Sacred Monster of the Cinema in Her Time* (1939)], New York, 1939, FGSD
- 3.121. Eric Schaal, [Dalí et la mâchoire de requin], New York, 1939, FGSD
- 3.122. Eric Schaal, [Devant *Shirley Temple, the Youngest, Most Sacred Monster of the Cinema in Her Time* (1939)], New York, 1939, FGSD
- 3.123. Eric Schaal, [Dalí peignant avec la mâchoire de requin, à côté de *Études pour L'Énigme sans fin*, *L'Énigme de Hitler* et *Le Sommeil* (1938)], « *Painting in his New York hotel room, surrealist Dalí, 36, was caught wearing shark jaws by Life's photographer* », dans « New Yorkers stand in line to see his six-in-one surrealist painting... », *Life*, New York, 17 avril 1939
- 3.124. [Dalí dessine dans une baignoire], New York, 1939, corbisimage.com
- 3.125. [Hôtel Warwick, concours de confection de lit], New York, 26 avril 1939, corbisimage.com
- 3.126. [Dalí dessine « au réveil »], New York, 26 avril 1939, corbisimage.com

- 3.127. [Devant *Projet pour Bacchanale* (en cours de réalisation, 1939)], New York, 26 avril 1939, corbisimage.com
- 3.128. David McClane(?), New York, 26 avril 1939, corbisimage.com
- 3.129. David McClane(?), New York, 26 avril 1939, corbisimage.com
- 3.130. David McClane, [Surimpression, Dalí, une montre et un téléphone], New York, 26 avril 1939, corbisimage.com
- 3.131. [Avec George Platt Lynes, pendant la préparation des mannequins pour le *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, Archives Julien Levy, Philadelphie
- 3.132. [Avec Gala, George Platt Lynes, Julien Levy et une inconnue, pendant la préparation des mannequins pour le *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, Archives Julien Levy, Philadelphie
- 3.133. Murray Korman, [Avec Gala, Edward James et Julien Levy, pendant la préparation des mannequins pour le *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, Weingrow Collection, Hofstra University (NY)
- 3.134. Murray Korman, [Pendant la préparation des mannequins pour le *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, Weingrow Collection, Hofstra University (NY)
- 3.135. George Platt Lynes, [Pendant la préparation des mannequins pour le *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, MET, New York
- 3.136. Horst P. Horst, [Préparation des mannequins pour le *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, BK
- 3.137. Horst P. Horst, [Préparation des mannequins pour le *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, BK
- 3.138. Murray Korman, [Préparation des mannequins pour le *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, Weingrow Collection, Hofstra University (New York)
- 3.139. Murray Korman, [Préparation des mannequins pour le *Dream of Venus*, détournement de l'emblème de la *World's Fair*], New York, mai 1939, Weingrow Collection, Hofstra University (NY)
- 3.140. Horst P. Horst, [photographie retouchée par Dalí pour la façade du *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, BK
- 3.141. Eric Schaal, [Dalí, Gala et Paul McGean, pendant la préparation du *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, FGSD
- 3.142. Eric Schaal, [Dalí avec un élément de la façade extérieure de son *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, FGSD
- 3.143. Eric Schaal, [Préparation des décors du *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, FGSD
- 3.144. Eric Schaal, [Dalí sur la façade, pendant la préparation du *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, FGSD
- 3.145. Eric Schaal, [Préparation des décors du *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, FGSD
- 3.146. Eric Schaal, [Dalí et Gala dans le poisson-caisse de l'entrée du pavillon pendant la préparation du *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, FGSD
- 3.147. Eric Schaal, [Dalí et Gala pendant la préparation du *Dream of Venus (World's Fair 1939)*], New York, mai 1939, FGSD

- 3.148. Eric Schaal, [Dalí et Gala pendant la préparation du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939)], New York, mai 1939, FGSD
- 3.149. Eric Schaal, [Dalí et Gala dans le *Taxi de Christophe Colomb* pendant la préparation du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939)], New York, mai 1939, FGSD
- 3.150. Eric Schaal, [Kodachrome, vue du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939)], New York, 15 juin 1939, FGSD
- 3.151. Eric Schaal, [Kodachrome, salle du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939)], New York, 15 juin 1939, FGSD
- 3.152. Eric Schaal, [Kodachrome, salle du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939) avec le *Taxi de Christophe Colomb*], New York, 15 juin 1939, FGSD
- 3.153. Eric Schaal, [Kodachrome, salle du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939), avant l'ouverture], New York, 15 juin 1939, FGSD
- 3.154. David E.Sherman, [Salle du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939), après l'ouverture], dans « Life goes to the '39 World's Fair », *Life*, New York, 3 juillet 1939
- 3.155. Eric Schaal, [Kodachrome, bassin du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939)], New York, 15 juin 1939, FGSD
- 3.156. David E.Sherman, [Bassin du *Dream of Venus* (*World's Fair* 1939)], dans « Life goes to the '39 World's Fair », *Life*, New York, 3 juillet 1939
- 3.157. Federico Veneziani(?), [Pierre de Mandiargues, Leonor Fini, Dalí et Gala], Arcachon, fin 1939 ou début 1940, BK
- 3.158. Gala(?), [Pierre de Mandiargues, Dalí, Federico Veneziani et Leonor Fini], Arcachon, fin 1939 ou début 1940, BK
- 3.159. [Dalí et Gala sur la plage], Arcachon, fin 1939 ou début 1940, BK
- 3.160. Federico Veneziani(?), [Pierre de Mandiargues, Dalí, Leonor Fini et Gala dans l'attitude du couple de *L'Angélus* de Millet], Arcachon, fin 1939 ou début 1940, BK
- 3.161. Man Ray, [Dalí à bord de l'Excambion vers New York], août 1940, FMR
- 3.162. [Dalí et Gala à l'arrivée à New York depuis Lisbonne à bord de l'Excambion], New York, 16 août 1940, corbisimage.com
- 3.163. K. Powell, Beverly Hills, janvier 1941, corbisimage.com
- 3.164. K. Powell, [Regardant des photos pour le *Portrait de Mrs Harold McCormick*], Beverly Hills, janvier 1941, corbisimage.com
- 3.165. « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.98-99
- 3.166. « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.100-101
- 3.167. Eric Schaal, [Dalí et Gala avec Caresse Crosby et une vache, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD, « *An evening at Hampton Manor finds everybody hard at work. Mrs Dalí (left) collates notes for her husband's book. Dalí writes. Mrs Crosby edits and types. On floor sprawls a purebred Hereford Bull which Dalí invited in for after-dinner coffee* », dans « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.98
- 3.168. Eric Schaal, [Chez Caresse Crosby, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD, « *Dalí sketches his wife. He is nuts about her* », dans « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.98
- 3.169. Eric Schaal, [Dalí, Gala et une autre vache, chez Caresse Crosby, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD

- 3.170. Eric Schaal, [Dalí, Gala, Caresse Crosby et un mannequin devant la bibliothèque, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD
- 3.171. Eric Schaal, [Chez Caresse Crosby, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD, « *After a shopping trip in Richmond, Dalí returns home with a window dresser's manikin which he picked up for a song. Soon she will be a "sleeping beauty" in a bush* », dans « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.98
- 3.172. Eric Schaal, [Chez Caresse Crosby, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD, « *Spirit of the old South captivates Dalí and he interprets it in his own way among the ghosts of Hampton Manor. He calls this composition Effet de Sept Nègres, un piano noir et deux cochons noirs sur la neige. Artist Dalí, who loathes fresh air, as a rule works snugly indoors. But snow suggested a black-and-white composition which he found impossible to resist* », dans « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.99
- 3.173. Eric Schaal, [Dalí peint au côté de Gala, chez Caresse Crosby qui joue au piano, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD
- 3.174. Eric Schaal, [Chez Caresse Crosby, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD, « *"Enchanting" the grounds of Hampton Manor, Dalí plants a bare-busted manikin waist-deep in a frog pound. When spring comes he intends to "enchant" the whole place* », dans « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.100
- 3.175. Eric Schaal, [Chez Caresse Crosby, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD, « *After dinner Dalí settles down in the library for a cup of coffee and a game of chess with his wife. He always takes three sugars in his coffee. His wife always wins at chess* », dans « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.101
- 3.176. Eric Schaal, [Dalí, Gala, Caresse Crosby et deux femmes travaillant dans une épicerie de De Jarnette], De Jarnette, Virginie, 1941, FGSD, « *In the general store at De Jarnette, Dalí loafs by the stove and leers at his wife, while Mrs. Crosby does her day's marketing. Small, drab and populated mostly by Negroes, De Jarnette attracts Dalí daily. He likes to look at the cans in the village store, to drink cokes, to converse with the bewildered but fascinated citizenry* », dans « Life calls on Salvador Dalí », *Life*, New York, 7 avril 1941, p.100-101
- 3.177. Eric Schaal, [Chez Caresse Crosby, Hampton Manor], Hampton, Virginie, 1941, FGSD
- 3.178. Eric Schaal, [Chez Caresse Crosby, Hampton Manor, devant *Visage de la guerre* (1940)], Hampton, Virginie, 1941, FGSD
- 3.179. Philippe Halsman, [Dalí nu dans un œuf], États-Unis, 1941, dans *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York, octobre 1942, p.70
- 3.180. Philippe Halsman, [Tête de Dalí sur la table parmi les pinceaux], États-Unis, 1941, FGSD
- 3.181. Philippe Halsman, [Dalí et Gala, pendant l'accrochage de l'exposition *Salvador Dalí* chez Julien Levy, du 22 avril au 20 mai 1941, avec *Piano qui descend avec parachute* (c.1941) et *La Vieillesse, l'adolescence, l'enfance* (1940)], New York, 1941, FGSD

- 3.182. [Vernissage de l'exposition *Salvador Dalí* chez Julien Levy, du 22 avril au 20 mai 1941, devant *Autoportrait mou avec lard grillé* (1941)], New York, 22 avril 1941, corbisimage.com
- 3.183. [Gala et Dalí devant un cyprès de Monterey], Del Monte (Californie), été 1941, corbisimage.com
- 3.184. [Vue de « *A Surrealist's Night in an Enchanted Forest* », hôtel Del Monte Lodge], Del Monte (Californie), 4 septembre 1941, corbisimage.com
- 3.185. [Dalí et Gala, costumés pendant « *A Surrealist's Night in an Enchanted Forest* », hôtel Del Monte Lodge], Del Monte (Californie), 4 septembre 1941, corbisimage.com
- 3.186. [Derrière deux *Projets pour Labyrinth* (1941)], *News Week*, 1er septembre 1941
- 3.187. *The Atlanta Journal*, 21 septembre 1941
- 3.188. Sam Schulman, États-Unis, 12 avril 1942, corbisimage.com
- 3.189. Sam Schulman, États-Unis, 12 avril 1942, corbisimage.com, dans « Dalí dozen », *The Cincinnati Enquirer*
- 3.190. Sam Schulman, États-Unis, 12 avril 1942, corbisimage.com, dans « We take off our hat to », *The Sketch*, 20 mai 1942 et dans « Dalí dozen », *The Cincinnati Enquirer*
- 3.191. [Photographies de Eric Schaal, dessin de Dalí, maquette pour « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, septembre 1942, FGSD
- 3.192. « What Dalí thinks about », *Click*, États-Unis, septembre 1942, p.36-37
- 3.193. Eric Schaal, États-Unis, 1942, FGSD, dans « What Dalí thinks about », *Click*, septembre 1942, p.37
- 3.194. Eric Schaal, [Préparation de « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.195. Eric Schaal, [Préparation de « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.196. Eric Schaal, États-Unis, 1942, FGSD, publiées retouchées dans « What Dalí thinks about », *Click*, septembre 1942, p.36-37
- 3.197. Eric Schaal, [Dalí en nurse, l'enfant-poupée est au sol], États-Unis, 1942, FGSD, dans « What Dalí thinks about », *Click*, septembre 1942, p.36
- 3.198. Eric Schaal, [Dalí en nurse, berce un squelette, l'enfant-poupée est au sol], États-Unis, 1942, FGSD, dans « What Dalí thinks about », *Click*, septembre 1942, p.36
- 3.199. Eric Schaal, [Préparation de « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.200. Eric Schaal, [Préparation de « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.201. Eric Schaal, [Pendant la préparation de « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.202. Eric Schaal, [Pendant la préparation de « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.203. Eric Schaal, [Autoportrait avec Dalí, pendant la préparation de « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.204. Eric Schaal, [Autoportrait avec Dalí, pendant la préparation de « What Dalí thinks about », *Click*], États-Unis, 1942, FGSD

- 3.205. Eric Schaal, [Pendant la préparation de « What Dalí thinks about », *Click*, Dalí metteur en scène et photographe], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.206. Eric Schaal, [Pendant la préparation de « What Dalí thinks about », *Click*, Dalí metteur en scène et photographe], États-Unis, 1942, FGSD
- 3.207. « *Intra-Uterine Memories*
Ingres' "The Turkish Bath" is a preeminent unconscious expression of the intra-uterine paradise.
Dalí photographed in a sleeping pose, within the form of an egg, by F. Halsman. The child Jesus is situated like an unhatched chick, within the divine egg shape formed by the Raphaelesque curves.
Dalí's 1942 "Family of Marsupials Centaurs"; the children can come out of, and go back into, the maternal uterine paradise.
Most pictures of rounded form are dominated by intra-uterine paradise elements of the consciousness.», dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.70
- 3.208. « *Child Heredity*
The Monastery of El Escorial, the inquisitorial beauty of whose architecture exercised a powerful influence of Dalí's child mind.
Dalí as a child photographed by Mr. Pichot.
Felipa Domenech, mother of Salvador Dalí.
Salvador Dalí Cusi, father of Salvador Dalí.
Salvador Dalí Domenech as an infant.», dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.71
- 3.209. « *Thirty Years Before-Thirty Years After*
As a little boy at school, I stole an old slipper belonging to the teacher, and used it as a hat in the games I played in solitude.
In 1936, I constructed a Surrealist object with an old slipper of Gala's and a glass of warm milk.
Years after my school-boy prank, a photo of Gala crowned by the coupolas of Saint Basil revived my early fantasy of the "slipper-hat".
Finally, Madame Schiaparelli launched the famous slipper-hat. Gala wore it first; and Mrs. Reginald Fellowes appeared in it during the summer, at Venice. », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.86
- 3.210. « *The Orifice Enigma*
"Weaning of Alimentary Furniture": my nurse, from whose back a night table has been extracted.
"Portrait of My Sister." During the execution of this picture, I had an instantaneous vision of a terrifying rectangular hole in the middle of her back.
Photo of Dalí at the time he visited the Park Guell in Barcelona.
Avenue in the Park Guell. The open spaces between the artificial trees gave me a sensation of unforgettable anguish.
Ursulita Matas, who took me to visit the Park Guell.
"Sleep," 1939 painting in which I express with maximum intensity the anguish induced by empty space. », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.87
- 3.211. « *Cadaques: An Enchanted Village*
"Accommodation of Desires," painted in 1929, recording visions inspired by a

- contemplation of pebbles on the beach at Cadaques.*
"Sodomy Comitted by a Skull with a Grand Piano," inspired by a dream at Cadaques in the summer of 1937.
Time exposure, during the taking of which I remember having held my breath while gazing out the window at the view of Cadaques.
General view of Cadaques, which I consider by far the most beautiful place in the world.
Idyll: with Gala at Cadaques.
Gala's face in this photo, taken in her youth, seems to me to have the same aura of eternity which glows about Cadaques. », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.166
- 3.212. « *Personal Magic: My principal Fetiches*
"Sphinx Embdedd in the Sand," with a woman's slipper and a glass of warm milk underneath the skin of her back - the most active fetiches in my Life.
Lidia, "la bien plantée," of Cadaques, godmother to my madness.
My most effective talisman, a piece of wood found in extraordinary circumstances at Cap de Creus in 1933. (Courtesy Eric Schaal-Pix)
Photo of me with the Vicomte de Noailles, my first "Maecenas."
"Metamorphosis of Narcissus" - my favorite magic flower.
"The Spectre of Sex Appeal," 1936, erotic bogie of the first order », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.167
 - 3.213. « *The Tragic Implications of Spain*
"Le Chien Andalu," first Surrealist film by Dalí and Buñuel: asses putrefying on pianos.
El Greco's statue of Christ. The Loyalists called it "El Rey de los maricones."
"My Secret Life," engraved on my forehead. (Courtesy Halsman)
One of the famous "Lovers of Teruel," disinterred at the outset of the Civil War. », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.183
 - 3.214. « *Dalinian Eccentricities Not to be Further Imitated*
Mannequin rotting in a taxicab, where an interior rainfall had been installed.
Three hundred Burgundy snails lived for a month in the "rainy taxi."
Dalí disguised as the "Angelus" of Millet.
A woman walking through London wearing a mask made of roses, as shown in one of Dalí's paintings.
Image shown by Dalí in a Congress of Architects, as a prototype of the soft architecture of the future.
Mannequin with a real loaf of bread on her head. Picasso visited the exhibition, and his dog leaped at the loaf of bread and devoured it.
Beginning in 1940, Dalí came to consider the eccentric period as closed, and thought it time for the world to enter upon an era of fasting and austerity. », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.262
 - 3.215. « *The Strangest Distortions in the Whole History of Art*
"The Ghost of Vermeer" - which may be used as a table.
"The Cranial Harp."
"Myself at the Age of Ten, when I was the Grasshopper Child".
"The Enigma of William Tell."

- Sculpture of an "Aerodynamic Woman."*
"Incomprehensible Object."
African Lion. It was in hearing a lion roar at the Zoo in Barcelona that I conceived these distortions whose prolonged appendix forms represent in my esthetic system something like the "cavernous roarings of form." (Courtesy Museum of Natural History, N.Y.) », dans *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York, octobre 1942, p.263
- 3.216. « *The Great Paranoïac*
Apparition of the head of Don Quixote in an Austrian postal card.
Under this cypress, which figures in my early memories, I first read Don Quixote.
The postal card as it appeared when originally discovered by Gala.
Apparition of Velasquez' Infanta in the summit of a piece of Hindu architecture.
Velasquez' painting of the Infanta. », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.278
 - 3.217. « *The Mouth of an Aesthetic Form*
The exact spot at Cadaques, where the jagged rocks made it uncomfortable to sit, which inspired the famous Divan in the Shape of a Mouth.
My idea as realized by the decorator, Jean-Michel Frank, one of my great friends during the Paris period, who was to commit suicide almost immediately after his arrival in America.
The mouth, the sea, and its foam treated as aesthetic forms in wrought iron by the architect Gaudi of Barcelona.
Mysterious Mouth appearing in the back of my nurse.
Four mouths or "Age, Adolescence, and Youth."
The Face of Mae West, which might be used as an apartment. », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.279
 - 3.218. « *Tyranny and Liberty of the Human Gaze*
"Herodiade," 1936, painted under the influence of the look in Gala's eyes.
"The Sublime Moment," influenced by Gala's gaze.
"Telephone Grilled Sardines at the End of September," influenced by Gala's gaze.
Gala's gaze, characterized by Paul Eluard as "the look that pierces walls."
The dark apartment at 88, rue de l'Université in Paris, where I first discovered the phenomenal intensity of Gala's gaze. », dans The Secret Life of Salvador Dalí, Dial Press, New York, octobre 1942, p.358
 - 3.219. « *Last Days of Happiness in Europe*
Gala in sailor costume at Cadaques, the day she caught 15 lobsters in a single morning.
The Homeric luncheons at Palamos. From left to right: Charlie Betsegui, Roussie Sert, Bettina Bergery, Salvador Dalí, Countess Madina Visconti, Jose-Maria Sert, Gala Dalí, Baroness von Thyssen, Prince Alexis Mdivani.
René Crevel, observing a snail, foreshadows the distress felt in Europe when he committed suicide.
My best friend, Mademoiselle Chanel, at Rochebrune.
House of Salvador and Gala Dalí at Porl Lligat.
Roussie Sert and Dalí at Palamos.
Gala: The Olive.

- Dalí, Princess Nathalie Paley, and Gala at Palamos.* », dans *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York, octobre 1942, p.374
- 3.220. « *My Heteroclit Life in America*
I draw Harpo Marx in Hollywood.
I invent a hallucinatory mask, during breakfast in bed at the Hotel St. Regis in New York.
At Caresse Crosby's place in Virginia, a black piano, black dogs, and black pigs are assembled on the snow, and negroes sing while I work. Caresse is at the piano. (Courtesy Eric Schaal-Pix.)
Based on my plans, "The Dream of Venus" is constructed at the Amusement Park oh the World's fair in New York. (Courtesy Eric Schaal-Pix.) », dans *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York, octobre 1942, p.375
 - 3.221. Philippe Halsman, [Avec l'appareil projecteur de pensées, devant *Étude pour « Disparition de Voltaire »* (1941)], "*I invent a hallucinatory mask, during breakfast in bed at the Hotel Saint Regis in New York*", dans *Time*, New York, 28 décembre 1942
 - 3.222. Philippe Halsman, [Salvador Dalí avec l'appareil projecteur de pensées, devant *Étude pour « Disparition de Voltaire »* (1941)], New York, 1942, BK